

STENDHAL

# VIE DE ROSSINI

SUIVIE DES

## NOTES D'UN DILETTANTE

TEXTE ÉTABLI ET ANNOTÉ

AVEC

PRÉFACE ET AVANT-PROPOS

PAR HENRY PRUNIÈRES

TOME SECOND

AVEC UN PORTRAIT HORS TEXTE




PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VIe
1923

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

# STENDHAL

PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION

DE

PAUL ARBELET ET ÉDOUARD CHAMPION

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

STENDHAL

---

# VIE DE ROSSINI

TOME SECOND

Il a été tiré de cet ouvrage :

*Dix exemplaires sur pàpier de Chine, numérotés de 1 à 10, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.*

*Vingt-cinq exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon, numérotés de 11 à 35, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.*

*Cent exemplaires sur papier de Hollande, numérotés de 36 à 135, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.*

*Onze cents exemplaires sur papier velin pur fil des Papeteries Lafuma, de Voiron, numérotés de 136 à 1235.*

*Exemplaire N°* 933



JOACHIM ROSSINI,

STENDHAL

# VIE DE ROSSINI

SUIVIE DES

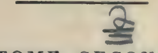
## NOTES D'UN DILETTANTE

TEXTE ÉTABLI ET ANNOTÉ

AVEC

PRÉFACE ET AVANT-PROPOS

PAR HENRY PRUNIÈRES



TOME SECOND

AVEC UN FAC-SIMILE HORS TEXTE






PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VIe
1922

## CHAPITRE XXII

### LA GAZZA LADRA.

Ce vrai *drame* noir et plat * a été arrangé pour Rossini par M. Gherardini de Milan, d'après le mélodrame du boulevard, qui a pour auteurs MM. Daubigny et Caigniez. Pour comble de disgrâce, il paraît que cette vilaine histoire est fondée sur la réalité : une pauvre servante fut dans le fait pendue jadis à Palaiseau, en mémoire de quoi l'on fonda une messe appelée *la messe de la pie.*

Les Allemands, pour qui ce monde est un problème non résolu, et qui aiment à employer les trente ou quarante ans, pour lesquels le hasard les a placés dans cette triste cage, à en compter les barreaux ; les Allemands, qui préfèrent le drame de *Calas*, provenant également de notre boulevard, au *don Carlos* ou au *Guillaume Tell* de Schiller,

qui leur semblent trop *classiques ;* les Allemands, qui, en 1823, croient aux revenants et aux miracles du prince de Hohenlohe, seraient ravis du degré de noirceur que la *réalité* ajoute au triste *drame* de la *Pie voleuse.*

Le Français, homme de goût, se dit : ce monde est si vilain, que c'est porter de l'eau à la mer et se donner le plus triste des rôles, que d'examiner les s***** de celui qui l'a fait * ; fuyons la triste réalité. Et il demande aux arts du *beau idéal* qui lui fasse oublier bien vite, et pour le plus longtemps possible, ce monde de bassesses, où

> Le grand Ajax est mort, et Thersite respire.
> (La Harpe.)

L'Italien, dès qu'il peut être délivré du prêtre qui a tourmenté sa jeunesse, ne s'embarrasse pas de si longs raisonnements ; il ne s'en tirerait jamais, et la police de son pays l'empêche, depuis des siècles, d'apprendre la logique ; il a des passions, il s'y livre en aveugle. Rossini lui fait de belle musique sur un sujet abominable ; il jouit de cette musique sans trop s'arrêter au sujet, et fuirait bien vite comme un *seccatore* le triste critique qui viendrait lui faire voir les défauts de son plaisir. L'Italien n'admet tout au plus qu'une sorte de discussion, celle qui tend à doubler ses plaisirs tout de suite et argent comptant.

La *Gazza ladra* est un des chefs-d'œuvre de Ros-

sini. Il l'écrivit à Milan en 1817 *, pour la saison nommée *primavera* (le printemps) [1].

Quatorze ans du despotisme d'un homme de génie avaient fait de Milan, grande ville renommée autrefois pour sa gourmandise, la capitale intellectuelle de l'Italie * ; ce public comptait encore dans son sein, en 1817, quatre ou cinq cents hommes d'esprit supérieurs à leur siècle, reste de ceux que Napoléon avait recrutés de Bologne à Novare, et de la Ponteffa à Ancône, pour remplir les emplois de son royaume d'Italie. Ces anciens employés, que la crainte des persécutions et l'amour des capitales retenaient à Milan, n'étaient nullement disposés à reconnaître une supériorité quelconque dans le public de Naples. On arriva donc à la Scala, le soir de la première représentation de la *Gazza ladra*, avec la bonne intention de siffler l'auteur du *Barbier*, d'*Elisabeth* et d'*Otello*, pour peu que sa musique déplût. Rossini n'ignorait pas cette disposition défavorable, et il avait grand' peur.

Le succès fut tellement fou, la pièce fit une telle *fureur*, car j'ai besoin ici de toute l'énergie de la langue italienne, qu'à chaque instant le public, en masse, se levait debout pour couvrir Rossini d'acclamations. Cet homme aimable racontait le soir, au café de l'*Académie*, qu'indépendamment

1. Cette *stagione* commence le 10 avril ; la *stagione* du carnaval, le 26 décembre, seconde fête de Noël ; et celle de l'automne, le 15 août.

de la joie du succès, il était abîmé de fatigue pour les centaines de révérences qu'il avait été obligé de faire au public, qui, à tous moments, interrompait le spectacle par des : *bravo maestro ! e viva Rossini !*

Le succès fut donc immense *, et l'on peut dire que jamais maestro n'a mieux rempli son objet. Les applaudissements étaient d'autant plus flatteurs que, comme je l'ai déjà dit, ce public, en 1817, était encore composé de l'élite des gens d'esprit de toute la Lombardie. Aussi est-ce à cette époque que Milan a été illustré par les chefs-d'œuvre de Viganò. Ce beau moment s'est terminé vers 1820, par les arrestations et le carbonarisme.

J'étais à la première représentation de la *Gazza ladra.* C'est un des succès les plus unanimes et les plus brillants que j'aie jamais vus, et il se soutint pendant près de trois mois au même degré d'enthousiasme. Rossini fut heureux en acteurs ; Galli avait alors la plus belle voix de basse d'Italie, la voix la plus forte et la plus accentuée ; il joua le rôle du soldat d'une manière digne de Kean ou de De' Marini. Madame Belloc chanta celui de la pauvre Ninetta avec sa voix magnifique et pure qui semble rajeunir tous les ans ; elle jouait ce rôle facile avec infiniment d'esprit. Je me souviens qu'elle l'ennoblissait beaucoup ; ce n'était pas tant une servante vulgaire que la fille d'un brave soldat que les malheurs de son père ont forcée à chercher

de l'emploi. Monelli, ténor agréable, faisait le jeune soldat Giannetto qui revient à la maison paternelle ; et Boticelli, le vieux paysan Fabrizio Vingradito, rôle si bien joué à Paris par Barilli. Ambrosi, avec sa voix superbe et son jeu tout d'une pièce, représentait fort bien le méchant *Podestà ;* enfin, les grâces de mademoiselle Galianis, dans le rôle de Pippo, étaient inimitables et donnaient un effet charmant au duetto du second acte entre Pippo et Ninetta. Tous les acteurs cherchaient comme de concert à ennoblir la pièce. Madame Fodor, au contraire, l'a rendue bien vulgaire.

Que dire de l'ouverture de la *Gazza ladra* ? A qui cette symphonie si pittoresque n'est-elle pas présente ?

L'introduction du tambour comme partie principale lui donne une réalité, si j'ose m'exprimer ainsi, dont je n'ai trouvé la sensation dans aucune autre musique [1]; il est comme impossible de ne pas faire attention à celle-ci. Il me le serait également de rendre les transports et la folie du parterre de Milan à l'apparition de ce chef-d'œuvre. Après avoir applaudi à outrance, crié et fait tout le tapage imaginable pendant cinq minutes, quand la force nécessaire pour crier n'exista plus, je remarquai que chacun parlait à son voisin, chose fort contraire

1. Voir les dissertations imprimées à Berlin sur cette ouverture en 1819.

à la méfiance italienne. Les gens les plus froids et les plus âgés s'écriaient dans les loges : *O bello ! o bello !* et ce mot était répété vingt fois de suite : on ne l'adressait à personne, une telle répétition eût été ridicule ; on avait perdu toute idée d'avoir des voisins, chacun se parlait à soi-même. Ces transports avaient toute la vivacité, tout le charme d'un raccommodement. La vanité du public se rappelait le *Turco in Italia.* Je ne sais si le lecteur se rappelle aussi que cet opéra avait été sifflé comme manquant de nouveauté. Rossini désira réparer cet échec, et ses amis furent flattés qu'il eût bien voulu faire quelque chose de si nouveau pour eux. Cette situation morale du maestro rend fort bien compte du tambour et du tapage un peu allemand de l'ouverture ; Rossini avait besoin de frapper fort dès le début. On n'eut pas entendu vingt mesures de cette belle symphonie, que la réconciliation fut faite ; on n'était pas à la fin du premier *presto*, que le public sembla fou de plaisir, tout le monde accompagnait l'orchestre. Dès lors l'opéra et le succès ne furent plus qu'une scène d'enthousiasme. A chaque morceau il fallait que Rossini se levât plusieurs fois de sa place au piano pour saluer le public ; et il parut plus tôt las de saluer que le public d'applaudir.

Cette ouverture, qui commence par le retour du jeune soldat couvert de gloire dans sa famille champêtre, prend bientôt le caracteèr triste des

événements qui vont suivre ; mais c'est une tristesse pleine de vivacité et de feu, une tristesse de jeunes gens ; les héros de la pièce sont jeunes en effet. L'introduction est brillante de verve et de feu ; elle me rappelle les belles symphonies de Haydn et l'excès de force qui distingue ce compositeur. L'attention est appelée sur la *pie* avec tout l'esprit possible :

*Brutta gazza maledetta,*
*Che ti colga la saetta !*

Je trouve ici, dès la première mesure, une certaine énergie rustique, une teinte champêtre, et surtout une absence totale de la finesse des villes, qui, par exemple, donne à cette introduction une couleur tout à fait différente de celle du *Barbier*. Je me figure que la musique à Washington ou à Cincinnati, si elle était nationale et non copiée, offrirait cette absence complète de recherche et d'élégance [1].

Cette nuance d'énergie rustique s'étend sur tout le premier acte. L'humeur revêche de la fermière Lucie, ou plutôt les tristes effets que va produire ce défaut de caractère, sont annoncés par un morceau extrêmement imposant :

*Marmotte, che fate ?*

1. Ce commencement du premier acte a le caractère des poésies de Crabbe, quelquefois l'énergie des ballades de Burns.

On sent à l'instant la présence d'un grand talent. Il y a absence de détails, et développement parfait d'une grande idée. On voit que l'auteur a eu le courage de braver la peur d'ennuyer, et de négliger les petites phrases amusantes ; de là le grandiose [1].

La réponse à Lucie qui demande où est son mari,

*Tuo marito ?*

le petit air du bonhomme Fabrice qui arrive de la cave la bouteille à la main, tout cela est éminemment gai, rustique, plein de force et rappelle de plus en plus le style de Haydn. C'est encore la pie qui est chargée d'annoncer au spectateur l'amour du jeune soldat ; sa mère dit :

*Egli dee sposar...*

la pie l'interrompt par le cri :

*Ninetta ! Ninetta !*

Il y a un feu étonnant dans le *tutti* : *Noi l'udremo narrar con diletto.* J'observerai toutefois que la joie vive et le *brio* (l'entraînement) sont d'autant moins difficiles à produire, que l'on ne cherche pas

1. C'est le même principe que pour les tableaux du Corrége et les marbres antiques. Il y a une description du *beau* qui convient à tous les arts, depuis un duetto bouffe jusqu'à l'architecture de l'intérieur d'une prison. Des pilastres grecs dans une prison consolent.

à conserver l'air distingué et noble. Il y a ici deux jolis vers bien militaires :

*Or d'orgoglio brillar lo vedremo,*
*Or di bella pietà sospirar.*

La cavatine de Ninette :

*Di piacer mi balza il cor,*

est, comme l'ouverture, une des plus belles inspirations de Rossini : qui ne la connaît pas ? C'est bien la joie vive et franche d'une jeune paysanne. Jamais peut-être Rossini n'a été plus brillant et en même temps plus dramatique, plus vrai, plus fidèle aux paroles. Cet air est de la force de Cimarosa, et a une vivacité de début assez rare chez Cimarosa.

Peut-être pourrait-on blâmer la cantilène, comme un peu vulgaire et rustique. Remarquez que, dès que Rossini veut être expressif, il est obligé d'en revenir au chant périodique. La phrase *di piacere* a huit mesures, chose rare chez ce maître [1]. Il y a une nuance touchante introduite avec un art infini ; c'est dans :

*Dio d'amor, confido in te,*

avant la reprise. On oublie la gaucherie des paroles : *Dieu d'amour*, dans la bouche d'une jeune paysanne.

1. Si l'on supprime une mesure de la première phrase que chante Ninette, on sent qu'il manque quelque chose ; ce qui n'a guère lieu chez Rossini que dans les mouvements de valse, du moins dans les opéras de sa *seconde manière.*

Apparemment que l'auteur est un *classique.* Madame Fodor a chanté cette cavatine à Paris, avec une voix au-dessus de tous les éloges, mais la sensibilité et l'accent répondaient peu à la beauté de la voix. A la manière de tous les artistes qui ne brillent pas par la sensibilité et le foyer intérieur, comme disent les peintres, madame Fodor ne pouvant pas faire cette cavatine *belle,* elle la faisait *riche.* Elle accablait de roulades et d'ornements supérieurement exécutés les inspirations du maestro, et parvenait à les faire oublier. Voilà un joli triomphe ! Rossini, s'il l'avait entendue, lui aurait répété ce qu'il dit au célèbre Velluti, lors de la première représentation de l'*Aureliano in Palmira* (Milan 1814) : « *Non conosco più le mie arie.* Je ne reconnais plus ma musique. »

L'expression dramatique vive et franche, et pourtant parfaitement belle, est assez rare chez Rossini pour qu'on la respecte. La première phrase de :

*Di piacer mi balza il cor,*

doit être donnée absolument sans ornements et sans roulades ; il faut les réserver pour la fin de l'air, où Ninette semble réfléchir sur l'excès de son bonheur. Les *fioriture* gaies et brillantes sont fort bien placées sur :

*Ah ! gia dimentico*
*I miei tormenti ;*

paroles que la jolie petite Cinti dit d'une manière séduisante.

A Milan, cette nuance, comme toutes les autres, fut fort bien saisie par madame Belloc. Je craindrais de fatiguer le lecteur si je lui parlais encore des transports du public, à l'apparition de cet air si simple, si naturel, si facile à comprendre. C'est le sublime du génie champêtre. Il est fâcheux que la scène ne soit pas en Suisse ; cet air conviendrait à *Lisbeth*[1]. Les spectateurs du parterre étaient montés sur les banquettes ; ils firent répéter l'air de madame Belloc et l'écoutèrent debout ; leurs cris redemandaient cette cavatine une troisième fois, lorsque Rossini dit, de sa place au piano, aux spectateurs des premières files du parterre : « Le « rôle de Ninette est fort chargé de musique ; ma« dame Belloc sera hors d'état d'arriver à la fin, si « vous la traitez ainsi. » Cette raison, qui fut répétée et discutée au parterre, produisit enfin son effet après une interruption d'un quart d'heure. Tous mes voisins discutaient entre eux avec feu et franchise, comme d'anciennes connaissances. Je n'ai jamais revu une telle imprudence en Italie. Un espion peut prendre prétexte d'une telle conversation pour paraître lié avec vous et vous dénoncer ensuite avec succès.

1. Opéra célèbre en France il y a vingt ans ; c'est le sujet si beau d'une fille-mère, abandonnée par son amant. Comparez l'air de Rossini avec la *Famille suisse* de *Weigell*, chef-d'œuvre de simplicité allemande qui parut trop simple au public de Milan en 1819.

Après cette cavatine, qui respire la joie et la fraîcheur des forêts, nous sommes ramenés à ce que la civilisation a de plus ignoble, par l'air du juif ; il me rappelle toujours les juifs de Pologne, la plus abominable race de l'univers [1] : cet air est pourtant fort bien. A force d'esprit, Rossini a fait supporter ce qu'il a de ressemblant à la réalité. Je trouve une richesse musicale incroyable, une abondance infinie, une *luxuriancy* de génie, comme diraient les Anglais, dans le chœur qui annonce le retour de Giannetto :

*Bravo ! bravo ! ben tornato !*

L'air de ce jeune soldat qui, après s'être couvert de gloire à l'armée, arrive dans son village, où le journal a donné de ses nouvelles, est faible et plat, et de plus déplacé. Le jeune soldat aborde sans façon sa maîtresse, et laisse seuls, dans le fond de la scène, son père, sa mère, et tout le village, qui le regardent parler d'amour : cette charmante passion a tout perdu si on lui ôte la pudeur.

*Anco al nemico in faccia,*

est assez bien, quoique fat. Il y a une joie douce et tendre, le contraire du feu et de la passion folle et française qui était nécessaire ici, dans :

1. Je vois les juifs de Pologne comme les voleurs d'un autre genre de fondi, au royaume de Naples ; la faute, l'unique faute, est aux gouvernements dont l'imprévoyance *crée* de tels êtres. Les juifs français, depuis Napoléon, sont comme les autres citoyens, seulement un peu plus avares.

*Ma quel piacer che adesso,*

et surtout dans la ritournelle qui annonce ce vers. Ici Rossini aurait grand besoin de trouver, dans son chanteur, le feu, la passion et l'accent du cœur, qui manquent à sa partition. Il faudrait que madame Pasta pût se charger de ce rôle, et de tous les rôles passionnés de ce maître ; elle leur rendrait le même service qu'à Tancrède.

Avec les paroles :

*No, non m'inganno,*

que Galli prononce en descendant la colline, la tragédie paraît, et la gaieté s'évanouit pour toujours.

Lorsque Rossini fit la *Gazza ladra*, il était brouillé avec Galli, son rival heureux auprès de la M***. Or, il faut savoir que Galli, au milieu d'une très belle voix, a deux ou trois notes qu'il ne prend justes que lorsqu'il ne fait que passer, mais qu'il donne à faux lorsqu'il est obligé de s'y arrêter. Rossini ne manqua pas de lui faire un récitatif (celui dans lequel il raconte à sa fille sa dispute avec son capitaine) dans lequel il est forcé de s'arrêter précisément sur ces notes, qu'il ne peut donner justes. Il y a bien paru à Paris, lorsque Galli disait :

*Sciagurato*
*Ei grida ; e colla spada*
*Già, già, m'è sopra* [1].

1. Malheureux ! s'écrie le capitaine, et il se jette sur moi l'épée à la main.

Galli, sûr partout ailleurs de sa magnifique voix, se piqua, et ne voulut pas changer ces notes à la représentation ; rien n'était cependant plus simple. Cette obstination lui a fait manquer cette entrée à Rome, à Naples, à Paris ; et le goût sévère et un peu froid de cette capitale s'accommodant mieux de l'absence de toute faute [1] que de la présence de beautés sublimes obscurcies par quelques imperfections, le succès de Galli n'a jamais été d'enthousiasme comme il aurait dû l'être.

Galli s'est raidi contre les *chut* du public, il n'a pas voulu changer dix notes ; et la timidité faisant effet sur son organe, en dépit de ses efforts, ce début d'un si beau rôle a toujours été gâté par trois ou quatre sons hasardés. A Naples, ce récitatif était le triomphe de Nozzari, qui le détaillait d'une manière inimitable.

Galli est à la hauteur de la plus belle tragédie dès la fin de ce morceau :

*Amico mio,*
*Ei disse, e dir non più poteva : Addio !*

Il est absurde que Galli, qui fuit son régiment où il a été condamné à mort, paraisse avec son

1. *Magis sine vitiis quàm cum virtutibus.* Un talent calculé pour les Parisiens de 1810, c'était celui de madame Barilli. Le public de Louvois a fait depuis des progrès immenses, ce qui ne veut point dire que l'excellente Barilli n'eût encore aujourd'hui un fort beau succès. Quatre ou cinq cents personnes de Paris ont fait l'éducation de leur oreille, et sont d'aussi bons juges que les dix mille spectateurs qui fréquentent les théâtres de San-Carlo ou de la Scala.

habit de soldat à peine caché sous un grand manteau ; c'est un moyen certain de se faire arrêter comme déserteur par le premier maire de village. Ceci est une question de *mise en scène*, art qui tient à la peinture. Si Galli paraissait couvert de haillons, comme dit le libretto,

*Il prode Ernesto*
*Di questi cenci mi coperse,*

peut-être le rôle prendrait-il une teinte ignoble ; il faut parler aux yeux à l'Opéra. Dans la nature, Galli, condamné à mort et retrouvant sa fille, lui eût adressé deux ou trois mille paroles ; la musique en choisit une centaine, et leur fait exprimer le sentiment qui paraîtrait dans les trois mille. On sent bien qu'elle doit écarter d'abord toutes les paroles qui expriment des détails ; donc il faut parler aux yeux.

Le duetto qui suit le récitatif chanté par Galli :

*Come frenar il pianto ?*

est un chef-d'œuvre dans le style magnifique [1]. Le petit morceau d'orchestre qui vient après :

1. Plus pompeux que touchant. Le style de Paul Véronèse ou de Buffon. Ce style est le *sublime* des cœurs froids. Il fait beaucoup d'effet en province.

L'harmonie du commencement de ce duetto rappelle l'introduction du *Barbier*. On adresse le même reproche à quelques parties du finale du premier acte. Il y a des res-

*È certo il mio periglio ;*
*Solo un eterno esiglio,*
*O Dio ! mi può salvar* [1],

produit un tremblement physique. Il y a un petit trait bien touchant après :

*Più barbaro dolor.*

Vers la fin de la reprise du duetto,

*Tremendo destino*

est terrible. Il y a un peu de *beau idéal*, faisant repos par distraction du malheur, dans la ritournelle de la fin.

La cavatine du podestat,

*Il mio piano è preparato,*

est un morceau brillant pour une belle voix de basse. Ambrosi le chanta à Milan avec une énergie et une force qui avaient le défaut de tenir les yeux du spectateur fixés désagréablement sur le caractère atroce du podestat. Pellegrini, à Paris, sert

semblances entre l'air *Mi manca la voce* de *Mosé* et le quintetto :

*Un padre, una figlia.*

On dit que le morceau qui suit la condamnation de Ninette rappelle un chœur de la *Vestale* : *Détachez ces bandeaux.*

2. Il ne fallait pas faire un soldat français si tremblant *en paroles.* L'auteur du libretto n'a pas songé à la vanité du pays où il place la scène de son ouvrage ; il a peint un malheureux avec vérité. Voilà la grossièreté que les connaisseurs français reprochent aux personnages du Guerchin.

beaucoup mieux les intérêts de la pièce, en déployant dans cette cavatine une grâce infinie et toute la légèreté de sa charmante voix. Ce morceau est d'ailleurs beaucoup trop long.

La lecture du signalement du déserteur, confiée à Ninetta par le podestat, qui a perdu ses lunettes, est une scène qui a tout l'intérêt pressant et cruel du drame ; c'est du malheur nullement adouci par le *beau idéal* : voilà ce qu'on aime en Allemagne. Ce moment est vif, mais il tue la gaieté pour toujours.

Le terzetto qui suit :

*Respiro — partite.*

est sublime ; c'est dès le début que se trouve l'admirable prière :

*Oh ! nume benefico !*

Winter venait de donner à Milan un *Mahomet* * (c'est la tragédie de Voltaire) où se trouvait une prière magnifique formée par les voix réunies de Zopire, au fond du temple, qui prie, et de ses deux enfants, sur le devant de la scène, qui viennent lui donner la mort. Rossini ne manqua pas de demander une prière à l'auteur du libretto, et l'écrivit *con impegno.*

Le podestat ayant vu partir le soldat et se croyant seul, dit à Ninette :

*Siamo soli. Amor seconda*
*Le mie fiamme, i voti miei.*
*Ah ! se barbara non sei,*
*Fammi a parte nel tuo cor*[1].

Voilà du superbe style tragique, en musique s'entend. Ce terzetto est au-dessus de tous les éloges : il établit à jamais la supériorité de Rossini sur tous les compositeurs ses contemporains.

La rentrée de Fernand a tout le feu possible :

*Freme il nembo...*
*Uom maturo e magistrato,*
*Vi dovreste vergognar.*

Il y a toujours beaucoup plus de force et d'énergie que d'élégance ou de sensibilité noble, et l'orchestre est bien bruyant :

*Non so quel che farei,*
*Smanio, deliro e fremo,*

est un volcan. Ici, la rapidité naturelle du style de Rossini semble encore augmenter son feu incroyable: ce terzetto est une des plus belles choses que ce maestro ait jamais écrites dans sa seconde manière (le style fort). Les groupes en sont disposés avec un art infini ; il y a une qualité bien rare dans les plus beaux morceaux connus, c'est une *progression* étonnante. On se sent, en quelque sorte, plus

1. « Nous voici seuls : amour seconde ma flamme et mes vœux. Belle Ninette, si vous n'êtes pas barbare, daignez m'accorder une place dans votre cœur. »

avancé, à la fin du terzetto qu'au commencement.

C'est après cette scène qu'on voit la pie voler à travers le théâtre ; elle enlève la cuillère fatale. Le moment est bien choisi ; le spectateur est trop ému pour prendre ce vol du côté plaisant, et, comme on ne s'y attend pas, personne n'a le temps d'examiner comment il s'opère. Après le grand morceau tragique, dont nous venons de donner une analyse si imparfaite, la musique reprend toute la légèreté, toute la gaieté possible, et même une élégance qu'elle n'a pas eue jusqu'ici ; et tout cela pour le procès-verbal de l'interrogatoire de la pauvre Ninetta :

*In casa di messere Fabrizio.*

Ce morceau est délicieux ; il me semble qu'aucun maestro vivant ne pourrait en faire un semblable. La cantilène la plus charmante que l'art puisse produire est justement appliquée à la parole la plus infâme de l'interrogatoire. Quand le jeune militaire fait observer, avec beaucoup de raison, que l'objet qu'on cherche a été

*Rapito ! no, smarrito*
(Volé ! non, égaré),

le podestat répond avec une grâce parfaite :

*Vuol dir lo stesso.*
(Qu'importe ? ces mots n'ont-ils pas le même sens?)

Il est vrai que cette admirable légèreté, que ce badinage aimable et tout à fait monarchique, s'est

rencontré plusieurs fois, en ces derniers temps, chez des juges, gens du monde, qui envoyaient à la mort les ennemis du pouvoir en se jouant, ou plutôt sans interrompre les jeux d'une vie aimable et insouciante. La musique de Rossini serait parfaitement à sa place dans une comédie intitulée *Charles II*[1] ou *Henri III*, et où le poète aurait emprunté, pour représenter les moments prospères du règne de ces princes, le génie qui inspira *Pinto* à M. Lemercier. J'ai eu besoin de m'arrêter un instant pour faire sentir à un lecteur né dans des pays où la justice est digne de tous nos respects, comme chacun sait, que Rossini, né en Romagne et accoutumé aux juges nommés par des prêtres, a été peintre fidèle dans tout le rôle du podestat de la *Gazza ladra*. En plaçant tant de gaieté, d'insouciance et de légèreté dans l'interrogatoire de Ninetta, il a eu égard au caractère principal, qui est le juge, vieux scélérat goguenard et libertin, et au dénouement de son opéra, qu'il savait bien devoir être *di lieto fine*, comme ceux de Métastase. J'ai entendu Rossini repousser très gaiement les critiques qu'on faisait de son podestat, à Milan, lieu où Napoléon avait fait apparaître quelque décence dans la justice (1797 à 1814). « Le jeune militaire, quoique Français, est un

1. Voir les admirables Mémoires de mistress Hutchinson, et les procès de Sidney et de tant d'autres. Voir certains détails de procès criminels dans Voltaire. Voir...

« nigaud, disait Rossini ; à sa place, moi qui n'ai « pas fait de campagnes ni enlevé de drapeau, « je me serais écrié, voyant ma maîtresse accusée : « C'est moi qui ai pris la fatale cuillère. Dans le « libretto qu'on m'a donné, Ninetta, confondue par « des apparences accablantes, ne sait que répondre ; « Giannetto est un sot : le personnage principal « de mon finale est donc le juge, lequel est un co- « quin nullement triste, et qui, d'ailleurs, n'a « aucune idée de perdre Ninetta ; il ne songe, « pendant tout le temps de l'interrogatoire, qu'à « lui vendre sa grâce, et au prix qu'il en obtien- « dra [1]. » Rossini n'ajoutait pas, car il est fort prudent et se souvient de la mort de Cimarosa : Allez voir dans mon pays, à Ferrare, à Rimini, les jugements que l'on y rend tous les jours. Avisez-vous d'avoir un procès et d'être accusé d'avoir mangé un poulet le vendredi, un an ou deux auparavant. Les prêtres * envoient dans les jardins des palazzi voir si l'on jette des os de poulet le vendredi. La femme de chambre de la maison n'a pas l'absolution à Pâques, si elle ne dénonce les os des poulets mangés en cachette : or une femme de chambre, à Imola ou à Pesaro, qui ne fait pas ses pâques est une fille perdue. Qu'on se figure, dans une ville de vingt mille âmes, comme Ferrare, un préfet,

1. Il podestà. — *Ora è mia, son contento.*
*Ah ! sei giunto, felice momento ;*
*Lo spavento piegar la farà.*

sept à huit sous-préfets, une douzaine de commissaires de police, n'ayant autre chose à faire au monde que de savoir si Monsieur un tel mange un poulet le vendredi. Le légat, ses secrétaires et ses agents secrets, dont j'ai ci-dessus traduit les titres en dénominations françaises, sont prêtres. Ils ont l'administration ; mais ils sont contrecarrés en tout et haïs à la mort par l'autorité ecclésiastique, l'archevêque, ses grands-vicaires, les chanoines, etc., ennemis jurés des autorités administratives, et les dénonçant sans cesse à Rome comme inclinant au relâchement. Ces dénonciations peuvent empêcher le légat de devenir cardinal à la première promotion. Or, tous ces grands intérêts, toutes ces rivalités, tous les conseils de la prudence, peuvent être satisfaits en dénonçant le pauvre diable de bourgeois de Ferrare, qui a cédé à la tentation de manger un poulet le vendredi. Je pourrais ajouter vingt pages de détails, mon seul embarras serait d'affaiblir les couleurs, de diminuer la vérité ; je ne veux pas tomber dans l'odieux, ce serait la pire des chutes pour un livre frivole [1]. Le résultat de toutes les anecdotes que je pourrais raconter sur la Romagne serait toujours que Rossini, en donnant tant de gaieté et de légèreté à son *podestat*

1. Si l'on attaque les bases de mon raisonnement, je pourrai publier quelques anecdotes dont je me borne maintenant à donner la morale ; et tout cela se passait sous le ministère modéré de M. le cardinal Consalvi. Voir Laorens, *Tableau de Rome* ; Simond, Gorani.

*libertin*, n'a nullement songé à faire une épigramme abominable et à la Juvénal. En général, c'est très peu la coutume en Italie que de s'indigner par écrit des friponneries ; cela rend triste, cela est de mauvais ton ; d'ailleurs c'est un lieu commun.

Le caractère tranquille du pitoyable amant de Ninetta apparaît bien dans le chant :

*Tu dunque sei rea !*
*(Ed io la credea*
*L'istessa onestà.)*

Toute la niaiserie que le cœur sensible des habitants de la rue Saint-Denis passe à leur cher mélodrame éclate lorsque Ninetta se laisse confondre,

*Non v'è più speme,*

parce que le juif déclare qu'il y avait sur la pièce d'argenterie à lui vendue un F et un V, elle qui vient de dire que son père s'appelle Ferdinand Villabella, d'où le podestat a conclu naturellement que ce père était l'homme qui se trouvait avec elle et pour lequel elle a lu un faux signalement. Ninetta se garde bien de jouer au poète le mauvais tour de dire tout simplement : Ce couvert m'a été remis par mon père, et les lettres F V forment son chiffre. La pauvre fille aime mieux mourir. Le malheur

de ce libretto, c'est que tous les personnages y sont des êtres communs. Ce défaut ne se trouve jamais dans les opéras allemands : il y a toujours quelque chose pour l'imagination.

Ce finale est plein de mouvement, d'entrées et de sorties auxquelles le spectateur prend un vif intérêt. Il y a beaucoup d'*a solo* et de petits morceaux d'ensemble fort attachants. Il est impossible de mieux disposer les groupes d'un grand tableau. Les paroles ne sont pas mal : je voudrais que ce fût le contraire, que la situation fût belle et naturelle, et les paroles fort ridicules ; car qui fait attention aux paroles ? A Naples, on trouvait des longueurs dans ce finale ; je l'ai vu admiré par le caractère plus tranquille des Milanais. Pour mon compte, je me range à l'avis des bons Milanais. L'expression est vive, forte, naturelle, mais toujours rustique, à l'exception de quelques mesures délicieuses au commencement de l'interrogatoire. Ce premier acte me rappelle à chaque instant le genre de gaieté que Haydn a mis dans le morceau de l'automne de ses *Quatre Saisons*, lorsqu'il veut peindre la gaieté des vendanges.

Mozart eût rendu ce finale atroce et tout à fait insupportable, en prenant les paroles au tragique ; son âme tendre n'eût pas manqué de se ranger du parti de Ninetta et de l'humanité, au lieu de songer au podestat et à ses projets plus libertins que san-

guinaires, lesquels sont clairement indiqués par ses derniers mots en quittant la scène [1] :

*Ah, la gioja mi brilla nel seno !*
*Più non perdo sì dolce tesor.*

1. Le caractère du podestat a été peint avec esprit et énergie par Duclos, dans le roman de la *Baronne de Luz.* Le juge libertin de Duclos s'appelle Thuring ; celui de la *Gazza ladra* doit être joué avec une teinte de bouffonnerie chargée, qu'aucun chanteur italien n'ose hasarder devant un public sévère et hautain, qui n'entend pas la plaisanterie. Il faut faire ressortir la qualité de goguenard.

# CHAPITRE XXIII

## SUITE DE LA GAZZA LADRA.

### SECOND ACTE.

Toutes les figures que vous rencontrez dans la rue présentent, à Paris, l'image amusante de quelque petite nuance de passion, ordinairement l'égoïsme affairé chez les hommes de quarante ans, l'affectation de l'*air militaire* chez les jeunes gens ; chez les femmes, le désir de plaire, ou au moins de vous indiquer à quelle classe de la société elles appartiennent. Jamais l'expression directe de l'ennui, ce serait un ridicule à Paris, l'ennui ne s'y voit que sur les figures d'étrangers ou de nouveaux débarqués, où il alterne avec la mauvaise humeur ; enfin jamais, au grand jamais, les passions sombres. En Italie, souvent et trop souvent l'ennui par *manque de sensations*, quelquefois une joie tenant

de la folie, assez fréquemment les passions sombres et profondes. Le Français de Paris apporte au spectacle une âme déjà usée, durant la journée, par mille nuances de passion ; l'Italien de Parme ou de Ferrare, une âme vierge que rien n'a émue de toute la journée, et en outre une âme susceptible des sentiments les plus violents. L'Italien, dans la rue, méprise les passants ou ne les voit pas ; le Français veut leur estime.

On ne peut pas dépenser son bien de deux manières. Le Parisien, dès l'instant qu'il sort le matin, trouve cent affaires et cent petites émotions. Depuis la chute de Napoléon, rien ne trouble la tranquillité de mort de la petite ville d'Italie ; tout au plus, tous les six mois, quelque arrestation de carbonaro. Voilà, ce me semble, la raison philosophique des succès fous que l'on voit si souvent au delà des Alpes, et jamais en France. Non seulement il y a plus de feu dans les âmes, mais encore ce feu y est accumulé par l'économie. En France, nous avons dix plaisirs d'espèces différentes pour amuser nos soirées ; en Italie, un seul, la musique. Un succès fou au théâtre, c'est chez le public de Paris la curiosité de porter un jugement sur une pièce dont on va parler pendant un mois ; on y court pour la juger et non pour avoir des transports et des larmes [1].

1. Le plaisir *dramatique* ne se voit plus que chez le peuple, à la Porte-Saint-Martin, à la Gaieté, etc.

Ce sont, au contraire, des larmes et des transports qu'il y avait chez les bons Milanais après le finale du premier acte de la *Gazza*. Ils pensaient beaucoup à leur plaisir et à leur émotion, et fort peu à la gloire qui en pourrait revenir à Rossini. Le commencement du second acte parut un peu pâle. Le rôle de Pippo était cependant joué par mademoiselle Gallianis, jeune actrice de la figure la plus noble et dont la jolie voix de contralto rendit fort bien le duetto :

> *Ebben, per mia memoria,*
> *Lo serberai tu stesso* *,

que Pippo vient chanter dans la prison avec Ninetta.

> *Fin chè mi batte il cor,...*
> *Vedo in quegli occhi il pianto,*

sont des passages touchants ; mais on remarque avec peine certaines *batteries* fort déplacées, vers la fin du duetto ; elles font souvenir du métier dans un moment où le spectateur ne voudrait que jouir de sa douleur. Ce duetto me rappelle toujours les gens peu sensibles, qui tombent dans l'air pleureur, quand absolument ils veulent être tristes, et que l'occasion le requiert.

En entendant mademoiselle Stephens, à Londres, je pensais que Rossini aurait dû écrire ce morceau dans le genre de la musique vocale anglaise. Cette musique abjure presque tout à fait l'empire de la

mesure ; elle ressemble à des sons de cor entendus de fort loin pendant la nuit, et dont on perd souvent quelques notes intermédiaires : rien de plus touchant, et surtout rien de plus opposé à tout le reste de la musique de la *Gazza ladra.*

L'air du podestat, et surtout le chœur qui le termine, auraient fait la réputation d'un compositeur moins riche que Rossini. Il n'en est pas de même du duetto de Giannetto :

*Forse un di conoscerete.*

On dirait, à la vulgarité qui paraît dans quelques cantilènes, que Rossini a voulu tout à fait se transformer en compositeur allemand et écrire comme Weigl ou Winter. Aussi est-ce en Allemagne que la *Gazza* réussit le plus ; ses défauts sont invisibles à Darmstadt et peut-être des qualités, tandis qu'on méprise *Tancrède* comme de petite musique. Il faut frapper fort ces bons Allemands. L'arrivée du soldat vient rendre à ce deuxième acte le feu sombre qui anime le premier. Galli joue toute cette fin du drame mieux que de' Marini ou Iffland. Nous n'avons aucun acteur en France qui approche de ce genre de talent ; Talma lui-même est bien médiocre dans *Falkland* et dans le Meinau de *Misanthropie et repentir.*

L'air de Galli :

*Oh colpo impensato !*

est assez commun. Rossini, voyant Galli avoir peu de succès à Naples, se réconcilia avec cet ancien rival, et lui fit cet air tout à fait écrit dans ses cordes.

Le commencement du récitatif :

*Che vuol dire quel pianto ?*

est bien. Il y a du sentiment tragique et sombre dans :

*M'investe, m'assale.*

Nous sommes attendris par un rayon de *beau idéal* sur :

*Per te, dolce figlia ;*

mais :

*Perchè amica speme ?*

est détestable ; c'est du mauvais Rossini, des agréments de concert au lieu de pathétique, et, pour comble de misère, des agréments qui ne sont que des réminiscences d'opéra buffa [1].

L'air finit par de beaux accents tragiques sur :

*Scoperto, avvilito,*
*Proscritto, inseguito.*

Zuchelli chante cet air d'une manière admirable ; c'est bien là le désespoir d'une âme tendre. Le public

1. Exemple frappant du défaut de Rossini dans sa *seconde manière* ; il écrit un air avec les *agréments* que son chanteur exécute avec facilité.

n'a pas encore été *averti* du mérite de ce chanteur.

A la manière dont Rossini a écrit, pour Galli, cet air de réconciliation, je croirais qu'il boudait encore. Les savants remarquent, comme une chose nouvelle, que vers la fin l'orchestre va beaucoup plus haut [1] que le chant et cependant ne le couvre pas ; on sent à tous moments, en voyant célébrer comme des nouveautés des choses aussi simples, que la science de la musique est encore au berceau.

Le chœur des juges :

*Tremate, o popoli,*

est superbe. Voilà le triomphe du style magnifique, *la terreur* [2]. Ce chœur est tellement imposant, que je n'ai jamais vu rire à Louvois, à l'aspect de tout un tribunal de première instance, la toque en tête, qui se met à chanter. On dit que ce morceau ressemble un peu à un chœur de l'*Orfeo* de Gluck ; je le croirais plutôt imité de Haydn, s'il est imité.

L'arrivée de Ninetta, la lecture de la sentence de mort, sont des moments terribles que je ne chercherai pas à rappeler au lecteur ; heureux si je

1. Artifice fréquent chez Rossini, et au moyen duquel l'accompagnement, quoique fort surchargé, ne couvre pas la voix. Mozart n'a pas su éviter cet inconvénient en mille endroits, et, par exemple, dans l'air : *Batti, batti, o bel Mazetto*, de *Don Juan.*

2. Les gens communs sont accessibles à cette passion. Voir les phrases de Bossuet. En 1520, pour un homme qui goûtait Raphaël, il y en avait cent à qui Michel-Ange faisait peur. Canova n'eût joui d'aucun succès en 1520.

pouvais terminer ici l'analyse de la *Gazza ladra*, mais je serais trop injuste envers Rossini.

*Gia d'intorno*
Ulular *la morte ascolto,*

glace le sang, surtout le mot *ulular ;* c'est à faire trouver mal les gens nerveux. L'entrée de Galli est sublime :

*O là ! fermate.*

A l'exception de mademoiselle Mars, la scène française ne nous a rien offert de comparable depuis Monvel. En Italie, j'ai vu à de' Marini, et surtout à la Pallerini, des moments au moins aussi beaux. Iffland, à Berlin, en 1807, avait une ou deux entrées comparables à celle de Galli.

Dans les situations extrêmes, il n'y a plus lieu à cantilène, le récitatif suffit. Les paroles suivantes de Galli sont une preuve de cette vérité singulière et si contraire aux théories vulgaires :

*Son vostro prigioniero,*
*Il capo mio troncate* [1].

1. « Faites tomber ma tête, je suis votre prisonnier ; mais ne vous couvrez pas du sang d'une pauvre jeune fille qui ne sait pas même se défendre. »

Paroles fort belles, sans doute ; mais il fallait dire : C'est moi qui ai donné un couvert à vendre à ma fille ; faites rechercher ce couvert, etc. On dira que j'attaque un pauvre libretto italien en vrai littérateur français. Ces messieurs attaquent les *paroles* d'un libretto ; voyez la grande colère du *Miroir* contre le *cra, cra* du Taddeo de l'*Italiana in Algeri*. Pour moi, je m'attaque aux *situations* fausses ; les paroles

Il me semble que les spectateurs sont émus au point de sentir distinctement quel est le véritable cri de la nature. Des spectateurs amenés à ce point d'émotion sont dangereux ; ils repoussent avec horreur toute entreprise que l'art pourrait tenter pour embellir la nature [1].

d'un libretto sont toujours fort bien à mes yeux, je ne les écoute pas. J'ai lu celles de la *Gazza* pour la première fois, en écrivant la présente notice, dans laquelle j'ai le malheur de ne pouvoir rappeler les chants de Rossini qu'à l'aide des paroles qui les accompagnent. On eût trouvé ridicule de mettre, au lieu des paroles, une ligne de musique en note au bas de la page, pour nommer un air.

Depuis le milieu du premier acte de la *Gazza*, tout est tristesse et désespoir ; et, pour faire variété, nous avons de l'*horreur*, le podestà dans la prison faisant des propositions à Ninette. Dans un sujet à peu près semblable *(le Déserteur)*, Sedaine évita toutes ces sensations noires par la jolie création du caractère de Montauciel, l'une des choses les plus difficiles que l'art dramatique ait osé exécuter en France. Rossini était digne de trouver un Sedaine. Si ce maçon fût né avec deux cents louis de rente, la littérature française compterait un homme de génie de plus.

La protection d'un ministre pouvait réparer les torts du hasard ; il fallait payer à Sedaine chacun de ses opéras six mille francs. Il eut, au contraire, grand'peine à être de l'Académie Française. Rien de plus inutile pour les arts que la protection des sots riches et l'établissement des académies ; Marmontel et La Harpe étaient les personnages les plus marquants de cette Académie qui eut de la peine à admettre Sedaine ; jugez des autres.

1. Voilà le secret de la répugnance des romantiques pour les vers alexandrins dans la tragédie ; à chaque instant le vers de Racine altère un peu la vérité *simple* et *une* de la parole de l'homme passionné. Cent cinquante années d'études philosophiques nous ont appris quelle est cette parole. Racine altère pour orner ; les mœurs de 1670 lui demandaient cette preuve de talent que repoussent celles de 1823. Nous voulons des tableaux beaucoup plus près de la nature. *Guillaume Tell* de Schiller, traduit en prose, nous fait plus de plaisir qu'*Iphigénie en Aulide.*

La musique est à la hauteur des paroles dans ces deux vers terribles, chantés par les juges et le préteur avec l'accent imposant d'une nombreuse réunion de voix de basse :

*L'uno in carcere,*
*E l'altro sul patibolo*[1].

Galli était au-dessus de tous les éloges, et laissera un souvenir durable, même à Paris, dans :

*Un padre, una figlia*
. . . . . . . . . . .
*A tante sciagure*
*Chi mai reggerà !*

Cette scène magnifique, la plus forte de l'opéra italien moderne et de l'œuvre de Rossini, se termine dignement par :

*Ah ! neppur l'estremo amplesso,*
*Questo è troppa crudeltà.*

Je dois invoquer ici un principe en faveur de Rossini ; c'est que le mouvement de valse rappelle la rapidité terrible et inévitable des coups du destin. La circonstance de la *rapidité* est ce qu'il y a de plus terrible dans les sensations actuelles d'un malheureux condamné à mort et qui doit être exécuté dans trois quarts d'heure.

Ce n'est pas la faute de la musique si nous avons

1. « Conduisez l'un en prison, et l'autre au supplice. »

pris l'habitude de danser des valses ; cette mode sera peut-être passée dans trente ans, et sa manière de peindre la rapidité de l'heure qui s'avance est éternelle.

Cette raison suffit à mes yeux pour justifier plusieurs mouvements de valse, ou en approchant beaucoup, qui se trouvent dans le second acte de la *Gazza ladra ;* mais rien au monde ne saurait justifier :

*Sino il pianto è negato al mio ciglio,*
*Entro il seno s'arresta il sospir.*
*Dio possente, mercede, consiglio !*
*Tu m'aita il mio fato a soffrir ;*

et ce chant fort gai est répété deux fois à une certaine distance.

A la quatrième ou cinquième représentation de la *Gazza ladra*, un cri général s'éleva contre cette absurdité. Un des jeunes gens les plus aimables de cette aimable société de Milan, et dont les arts déplorent la perte aujourd'hui, était admirable en attaquant Rossini sur cet allegro. S'il vivait encore, son amitié ne m'aurait pas refusé quelques pages pour cette brochure, et je ne la croirais pas alors tout à fait indigne de l'attention du public.

Le parti de Rossini (car il y avait deux partis très prononcés) disait qu'il fallait lui savoir gré d'avoir déguisé l'atrocité du sujet par la légèreté de ses cantilènes. Si Mozart, disaient-ils, avait fait la musique de la *Gazza ladra* comme elle doit être

écrite, c'est-à-dire dans le goût des parties sérieuses de *Don Juan*, cette pièce eût fait horreur, et l'on n'en pourrait supporter la représentation.

Le fait est que, dans aucun de ses opéras, Rossini n'a fait autant de *fautes de sens* que dans la *Gazza ladra.* Il avait peur du public de Milan, qui lui gardait rancune depuis le *Turco in Italia.* Il voulut étourdir ce public, faire un grand nombre de morceaux nouveaux, et se donna moins que jamais le temps de relire. Ricordi, le premier marchand de musique d'Italie, et qui doit une grande fortune aux succès de Rossini, racontait devant moi, à Florence, que Rossini avait composé un des plus beaux duetti de la *Gazza ladra* dans son arrière-boutique, au milieu des cris et du tapage affreux de douze ou quinze copistes de musique se dictant leurs copies ou les collationnant, et cela en moins d'une heure.

Le grand morceau qui commence par le chœur :

*Tremate, o popoli,*

me semble beaucoup trop long.

Le chœur du peuple, quand Ninette passe devant nous, environnée de gendarmes, pour aller au supplice, est bien. En Italie, où la tyrannie soupçonneuse et sans pitié [1] (le contraire du gouvernement de Louis XV) n'a pas permis la naissance des sen-

1. Prison de l'historien Giannone.

timents délicats, le bourreau, en bonnet de police, marche à côté de Ninette, et la relève après la prière que fait cette pauvre malheureuse en passant devant l'église de son village. A la Scala, la décoration de M. Perego était sublime * ; cette église de village était touchante et sombre, et cependant avait assez de grandiose pour ôter un peu de son horreur au triste spectacle dont nous sommes témoins. A Louvois, la décoration est *jolie* et *gaie ;* et pour digne complément, il y a des arbres au milieu des nuages qui ne tiennent à rien sur la terre. Le goût pittoresque du public de Louvois est trop peu formé pour qu'il tienne à ces bagatelles [1].

Jamais vaudeville ne fut mieux à sa place que celui de la fin :

*Ecco cessato il vento,*
*Placato il mare infido.*

Galli le chantait avec beaucoup de verve et de bonheur ; Zuchelli y met une grâce parfaite, et, dans sa bouche, ce vaudeville est réellement un

1. Dans trente ans, l'on demandera aux peintres de décorations de vouloir bien supprimer la quantité de petits détails spirituels dont ils se croient obligés de charger leurs toiles. Peut-être alors aurons-nous échangé beaucoup de vanité contre un peu d'orgueil. Nous prenons, sans honte, du *café,* quoiqu'il ne vienne pas en France ; pourquoi n'appellerions-nous pas de Milan MM. Sanquirico, Tranquillo ou leurs successeurs ?

morceau de chant très remarquable. Je voudrais voir ce grand chanteur dans un rôle de bariton, Don Juan, par exemple.

Après la *Gazza ladra*, on sort de Louvois abîmé de fatigue et assourdi. La fatigue nerveuse tient à l'absence d'un ballet d'une heure entre les deux actes de l'opéra. A Milan, nous avions *Myrrha* *, ou la *Vengeance de Vénus*, l'un des chefs-d'œuvre de Viganò. Les idées mythologiques étaient vraiment d'un effet délicieux, après les horreurs *trop réelles* du juge de Palaiseau et de ses gendarmes. Il n'a peut-être jamais existé d'orchestre plus savant, plus exact, plus impitoyable pour ce qu'il croit son devoir, que celui de Louvois, et jamais on n'a vu une telle absence de sentiment musical *. Puisque *sentir* paraît impossible, espérons qu'avec le temps on *enseignera*, dans la rue Bergère, qu'un *crescendo* doit se commencer doucement, et qu'il existe certaines nuances nommées *piano*. Où sont nos symphonistes malhabiles de Capoue ou de Foligno ! quand ils font des fautes, c'est toujours par ignorance, c'est que leurs doigts n'ont pas l'habileté nécessaire pour faire telle note ; mais quel feu ! quelle délicatesse ! que d'âme, quel sentiment musical ! Il y a telle note trop forte, trop hardie, trop *effrontée*, qui prouve que celui qui en outrage l'oreille du spectateur est à jamais indigne d'être admis dans un orchestre autre que celui du grand Opéra.

Pris individuellement, chacun des artistes de notre orchestre de Louvois est peut-être supérieur, les violons surtout, aux artistes du théâtre de Dresde, de Munich ou de Darmstadt. Quelle différence immense, cependant, dans *l'effet* ! Ces messieurs ne sont supérieurs que dans certaines symphonies de Haydn, où tout est *dur ;* dès qu'il y a une mesure gracieuse et tendre, ils la manquent. Voir les passages de ce caractère dans l'ouverture de la *Gazza ladra* ; voir la manière dont on vient de traiter l'ouverture des *Horaces* de Cimarosa.

La première fois que j'entendis la *Gazza ladra* à Louvois, je fus scandalisé. Le chef d'orchestre, homme d'ailleurs d'un grand talent, violon très habile, et qui dirige fort bien l'orchestre, une fois le système français adopté, a changé la plupart des *mouvements* de Rossini. Si jamais ce maestro passe à Paris, et qu'il ne prenne pas le parti de donner des conseils à contre-sens (plaisanterie que je lui ai vu exécuter une fois avec une grâce infinie, tout le succès possible, et une duperie parfaite de la part des chanteurs qu'il conseillait à faux), il ne peut pas se dispenser d'avoir une explication avec M. le chef d'orchestre de Louvois. Pauvre Rossini ! il sera battu complètement, car il n'est pas SAVANT, lui.

Le mouvement fait tout pour l'expression. *Enfant chéri des dames*, cet air aimable que Deviène vola jadis à Mozart, chanté *adagio*, est à faire

fondre en larmes. Parmi les morceaux singulièrement altérés par le chef d'orchestre de Louvois, je remarque le duetto de Ninette et de Pippo dans la prison :

*E ben per mia memoria.*

Tantôt les *piano* deviennent des *allegro ;* mais comme il faut être juste, et qu'il y a compensation à tout, un instant après, un joli *allegro vivace* est changé en *andante* languissant, et cela en dépit de la situation et du cri du libretto, si j'ose parler ainsi.

*Guarda, guarda ; avisa, avisa !*

dans le moment où Pippo, au haut du clocher, retrouve le couvert d'argent dans la cachette de la pie, morceau *allegro* s'il en fut jamais, et ainsi exécuté à Milan sous les yeux de l'auteur, prend à Louvois un mouvement lent tout à fait convenable pour une parodie [1].

Dans huit ou dix ans, lorsque la révolution de la musique sera achevée, et que nos jolies petites filles de douze ans seront des maîtresses de maison, le public de Louvois, voulant avant tout de *beaux chants,* et non de la symphonie, fera du chef d'orchestre d'alors l'esclave soumis des chanteurs,

1. On dit que le motif de l'air de la cloche est pris dans *Otello.*

quant au *mouvement* des morceaux. Quelque médiocre que soit le chanteur, quand il est en scène, tout doit lui obéir et le suivre, non pas assurément par déférence pour sa personne, mais par respect pour l'oreille du spectateur.

---

## CHAPITRE XXIV

### DE L'ADMIRATION EN FRANCE, OU DU GRAND OPÉRA.

Je suis allé ce soir au *Devin du Village* (5 mars 1823) ; c'est une imitation assez gauche de la musique qu'on avait en Italie vers l'an 1730. Cette musique fit place, jadis, aux chefs-d'œuvre de Pergolèse et de Logrosino, qui furent remplacés par ceux des Sacchini et des Piccini, qui ont été effacés par ceux des Guglielmi et des Paesiello, qui à leur tour pâlissent devant Rossini et Mozart.

En France, nous n'allons pas si vite ; rien de ce qui est généralement reçu ne peut passer *peu à peu.* Il faut *bataille.* Je veux admirer aujourd'hui ce que j'ai admiré hier ; autrement, de quoi parlerai-je demain ? Un chef-d'œuvre reconnu tel a beau m'ennuyer, il n'en est pas moins *délicieux ;* c'est

moi qui suis dans mon tort d'être ennuyé. Le valet de chambre de la maison paternelle nous dit dès l'âge de dix ans, en nous mettant des papillotes : « Monsieur, il faut souffrir pour être beau. »

Tout change en Europe, tout a été bouleversé ; le public de l'Opéra seul a la gloire d'être resté immobile. Il fit, dans le temps, une fort belle résistance à Rousseau. Les violons voulurent bravement le tuer comme ennemi de *l'honneur national*[1]. Paris tout entier prit parti ; on parla de *lettre de cachet*. C'est comme il y a un an à la Porte Saint-Martin ; les journaux libéraux persuadèrent aux *calicots* qu'il fallait siffler Shakespeare, parce que c'est un aide de camp du duc de Wellington.

Notre *bon sens littéraire* n'a pas fait un pas depuis 1765 ; c'est toujours sur l'honneur national que notre vanité s'appuie. Nous sommes si vains, que nous prétendons à l'orgueil.

Voyez les changements qui ont eu lieu dans l'État depuis 1765 : Louis XVI appelle la philosophie au conseil, elle y entre sous les traits de l'immortel Turgot ; la légèreté puérile du vieux Maurepas succède ; vient ensuite l'importance financière et la suffisance bourgeoise de l'honnête Necker ; sous Mirabeau, la France veut la monarchie consti-

1. L'*honneur national !* grand argument musical du *Miroir* d'aujourd'hui, comme des ennemis de Rousseau en 1765 ; c'est tout bonnement l'art d'en appeler aux *passions* des gens trop *occupés* pour avoir une opinion.

tutionnelle ; sous Danton elle passe à la terreur, et l'étranger n'entre pas. Une cinquantaine de voleurs s'emparent du timon de l'État. Les beaux jours de Frascati paraissent. Pendant ce temps, nos armées se donnaient le plaisir nerveux de gagner des batailles et de faire fuir des Autrichiens.

Nous étions aux concerts de la rue de Cléry, lorsqu'un jeune héros s'empare de la France et fait son bonheur pendant trois ans. Un homme aimable lui présente une lettre sur le revers de son chapeau à plumes ; le grand homme perd la tête et s'écrie : *Il n'y a que ces gens-là qui sachent servir !* * Cette lettre lui fait plus de plaisir que dix victoires. Il part de là pour ressusciter les oripeaux monarchiques à la Louis XIV. Toute la France court après les baronnies et les cordons. Lassée de l'insolence des comtes de l'Empire, elle reçoit Louis avec transports......... Que de changements ! L'opinion publique a varié au moins vingt fois depuis 1765. Une seule classe est restée immobile comme pour consoler l'*orgueil national ;* c'est le public de l'Opéra. Lui seul peut décliner avec dignité la girouette fatale que nous voyons voltiger sur tant de têtes. On y chantait faux ce soir comme il y a soixante ans.

Ce soir, en revenant du *Devin du Village*, j'ai ouvert machinalement un volume de l'emphatique Rousseau. C'étaient ses écrits sur la musique. J'ai été frappé ; tout ce qu'il dit en 1765 est encore

brillant de jeunesse et de vérité en 1823. L'orchestre français, qui se croit toujours le premier orchestre du monde, ne peut pas plus exécuter un *crescendo* de Rossini aujourd'hui qu'alors. Fidèle aux oreilles doublées de parchemin de nos braves aïeux, il meurt toujours de peur de commencer trop doucement, et méprise les *nuances* comme des preuves de manque de vigueur. Le *physique* du talent a changé : nul doute que nos violinistes, nos violoncelles, nos contre-basses n'exécutent aujourd'hui des choses impossibles en 1765 ; mais la *partie morale* du talent, si je puis m'exprimer ainsi, est toujours la même. C'est comme un homme sans fortune qui fait un héritage immense d'un parent mort dans les Indes ; ses moyens d'action et d'influence ont changé, mais son caractère est resté le même ; bien plus, enhardi par son opulence nouvelle, ce caractère n'éclatera que d'une manière plus effrontée. Nos symphonistes ont hérité, eux, du talent de la main. Rossini va passer à Paris pour aller à Londres ; vous les verrez lui disputer *le temps* des morceaux qu'il a créés, et prétendre le savoir mieux que lui. Pris individuellement, ce sont des artistes, et peut-être les plus habiles de l'Europe ; réunissez-les en corps, c'est toujours l'orchestre de 1765. La science musicale nous inonde de toutes parts, et le sentiment est à sec. Je suis poursuivi par de jeunes prodiges de dix ans et demi qui exécutent des concertos, et les grands violo-

nistes réunis en orchestre ne peuvent pas exécuter l'accompagnement du duetto d'*Armide*.

Le mécanisme se perfectionne [1] et l'art tombe. On dirait que plus ces gens-ci deviennent savants, plus leurs cœurs se racornissent. Ce que Rousseau a écrit sur la politique et sur l'organisation des sociétés a vieilli d'un siècle ; mais ce qu'il a écrit sur la musique, art plus difficile pour des Français, est encore brillant de fraîcheur et de vérité. Un *vieux métromane* déclare que Spontini et Nicolo sont les musiciens français par excellence, et il ne voit pas dans la forme même de leurs noms que Spontini est de Jesi, Nicolo de Malte, et qu'ils ne sont venus en France qu'après s'être essayés vingt fois en Italie. L'absurdité lutte de toutes parts avec la prétention ; mais la prétention l'emporte.

Serait-ce que le peuple français est, dans le fait, l'un des moins légers de l'univers ? Les philosophes, qui lui ont décerné si souvent ce titre de *léger*, ont-ils pénétré plus avant que la forme de son habit ou la coupe de ses cheveux ?

Les Allemands, que nous appelons graves pour nous moquer, ont changé trois fois au moins de

1. Il y a quelque temps que, dans *Tancrède*, l'orchestre de Louvois exécuta sans difficulté, et sur le simple avertissement de son chef, le duetto : *Ah ! se de' mali miei*, un demi-ton plus haut que la note écrite ; il est en *ut*, on le chante en *ré*. En 1765, le bâtonnier de l'Opéra criait : *Messieurs, attention au démanché !*

philosophie et de système dramatique depuis trente ans. Nous, nous sommes toujours pour la *musique française de Spontini* et pour l'*honneur national ;* et nous le mettons bravement à défendre le Liégeois Grétry contre le Pesarese Rossini.

En 1765, Louis XV, tout homme d'esprit qu'il était, dit au duc d'Ayen, qui se moquait du *Siège de Calais*, tragédie de Du Belloy : *Je vous croyais meilleur Français.* On sait la réponse du duc *. Napoléon lui-même, dans ses Mémoires, emporté par la bonne habitude de mentir, trouve digne de blâme le Français qui, en écrivant l'histoire, avoue des choses peu favorables à la France. (Notes sur l'ouvrage du général Rogniat.) Si son règne eût duré, il eût *détruit tous les monuments* de l'histoire militaire de son temps, de manière à être *maître* absolu de la vérité. Anecdote curieuse de la bataille de Marengo, du général Vallongue *;* le brave militaire qui me l'a contée ne parle pas, par délicatesse. Quant à moi, j'aime tendrement le héros ; je méprise le despote donnant audience à son chef de police.

Dans les révolutions de l'État, il n'y a pas eu légèreté chez les Français ; il y a eu constance à l'intérêt d'argent [1] ; en littérature, il y a constance à l'intérêt de vanité. On est sûr de n'être pas sifflé en répétant une phrase de La Harpe ; et l'on passe,

1. Le lendemain du 18 brumaire, deux mille gens riches avaient intérêt à le louer.

même au Marais, pour un homme d'infiniment d'esprit si on peut la répéter avec une légère variante. Ce que j'ai admiré hier, je veux l'admirer aujourd'hui, mon admiration est mon bien ; autrement il faudrait changer tous les jours le fond de ma conversation, et je m'exposerais à des objections non prévues, devant lesquelles je pourrais rester court ; quel horrible danger !

En France, les classes inférieures admirent bonnement tout ce qu'admire Paris. et jadis tout ce qu'admirait la cour. Les sociétés particulières qui sentent qu'elles ne sont pas à la tête de la mode, se gardent bien d'admettre aucune *véritable discussion* sur ce qu'elles ont accepté comme étant de *bon ton.* Elles reçoivent leurs opinions de Paris, de ce Paris que la province abhorre en silence et avec respect. Remarquez que tout ce qui a un peu d'énergie à Paris est né en province, et en débarque à dix-sept ans, avec le fanatisme des opinions littéraires à la mode en 1760.

On voit que dans les arts, l'extrême vanité exclut la légèreté ; *il faut souffrir pour être beau.* Personne n'ose en appeler à sa propre sensation ; en province surtout, où ce crime est irrémissible.

Ces pensées malsonnantes et téméraires m'assiégeaient ce soir à l'Opéra, en voyant quelques spectateurs gens de goût, ennuyés mortellement par le *Devin,* n'avoir pas assez de courage moral pour

être sincères avec eux-mêmes[1] ; tant c'est une terrible chose en France que d'être seul de son opinion.

J'entrai un soir de l'été dernier chez Tortoni. Je trouvai les amateurs de glaces les uns sur les autres. Contrarié de me voir sans petite table, je dis à Tortoni, avec qui j'étais en liaison d'Italien : « Vous êtes bien singulier de ne pas louer les « maisons voisines de la vôtre ; au moins l'on pour- « rait s'asseoir chez vous. — *Non son così matto* ! « Ho ! je connais les Français, ils n'aiment à se « trouver que là où l'on s'étouffe ; voyez à ma porte « la promenade du boulevard de Gand. »

Non corrigé par cette réponse judicieuse de l'Italien, je disais dernièrement à l'un des directeurs de l'Opéra Buffa : « Votre théâtre se meurt de mono- « tonie ; engagez trois chanteurs de plus à trente « mille francs, et jouez une fois par semaine au « grand Opéra. — Nous n'aurions pas un chat ; « nos banquettes resteraient désertes, personne ne « voudrait de nos loges ; ce serait étouffer de nos « propres mains la mode qui nous permet de dé-

1. Ce sont les classes inférieures de la société et les provinciaux nouvellement débarqués, admirateurs nés de tout ce qui *coûte bien cher*, qui garnissent les banquettes du grand Opéra. Ajoutez-y dans les loges quelques Anglais arrivant de leurs terres, et au balcon quelques gens de plaisir qui viennent admirer les danseuses ; voilà, avec les six cent mille francs du gouvernement, ce qui soutient l'Opéra. Le premier ministère de bon sens mettra les Italiens rue Le Peletier, vers l'an 1830.

« penser, pour notre cher Opéra français, tout ce « que notre pauvre budget de la maison accorde « pour l'Opéra-Buffa. [1] »

Je pense qu'il est difficile de trouver deux observations de mœurs plus futiles que les précédentes. On court chez Tortoni, où l'on étouffe, comme l'on va aux Français, où l'on bâille ; c'est le même principe. Le même homme est mû par le même penchant, à deux heures différentes de la journée ; quand à sept heures il passe près des Français, il se dit : Allons revoir cette admirable *Iphigénie.* Il prend son billet en répétant à mi-voix :

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait, sous son nom, verser la Champmêlé.
Boileau, *Epître à Racine.*

Comment, après un suffrage aussi illustre, oser trouver ridicule *une rame inutile* qui fatigue vainement *une mer immobile* ? Notre homme n'est jamais allé en bateau à vapeur.

Un Parisien de la vieille roche ne va pas prendre une glace chez Tortoni parce qu'il fait chaud, quel motif vulgaire ! mais pour faire une action

1. *Nous n'aurions personne si nous agrandissions notre théâtre* ; voilà ce que tout le monde répète quand on représente qu'on est au supplice dans les loges, et que, les deux maisons voisines appartenant à l'administration, l'on pourrait changer les corridors en loges à *l'italienne,* et faire d'autres corridors latéraux.

qui est de bon ton, pour être vu dans un lieu fréquenté par la haute société, pour voir aussi un peu cette haute société, et enfin, mais bien enfin, parce qu'il y a un petit plaisir à prendre une glace quand le thermomètre est à 25 degrés.

Supposez que l'on trouve encore quelques places à huit heures à la salle Louvois ; ce n'est donc plus un lieu où la bonne compagnie s'étouffe, ce n'est plus qu'un théâtre commode : je n'y vais pas.

En Espagne et en Italie, chacun méprise le voisin, et a l'orgueil sauvage d'être de sa propre opinion. C'est ce qui fait qu'on n'y sait pas vivre.

Tout ce qui précède donne l'histoire de la réception qu'on a faite en France à Rossini ; depuis le jour où un directeur adroit défigura l'*Italiana in Algeri*, jusqu'au jour où, pour le *Barbier de Séville*, on l'opposa habilement à Paesiello, on espérait dégoûter de Rossini. Le coup était habile et bien calculé d'après les habitudes littéraires de la nation. Les gens de lettres, qui regardent comme une annexe de leur titre le privilège de juger des tableaux et de la musique, ne manquèrent pas, fidèles au métier, de faire des articles furibonds en faveur du compositeur d'il y a trente ans, contre le compositeur d'aujourd'hui. Il leur semblait encore parler de Racine et de Boileau, opposés à Schiller et à Byron. Ils ne tarirent pas sur l'audacieuse témérité d'un jeune homme qui osait re-

mettre en question la gloire d'un ancien [1] *. Heureusement pour Rossini les temps de Geoffroy étaient passés ; aucun journal n'avait la vogue, et les pauvres littérateurs estimables, privés de l'avantage de parler tout seuls, furent tout étonnés de voir que le public se moquait d'eux.

Le *Barbier de Séville* a fait connaître Rossini à Paris, *neuf petites années* après que ce compositeur faisait les délices de l'Italie et d'une grande partie de l'Allemagne. Le *Tancrède* avait paru à Vienne immédiatement après le congrès. Trois ans plus tard, la *Gazza ladra* avait un succès fou à Berlin, et l'on y imprimait des volumes pour ou contre l'ouverture de cet opéra.

La moitié du mérite de Rossini apparut aux Parisiens, au grand désespoir de certaines personnes, à l'époque où madame Fodor prit le rôle de madame de Begnis dans le *Barbier ;* la seconde moitié, quand madame Pasta a chanté dans *Otello* et *Tancrède.*

1. Voir la *Renommée* des premiers jours de septembre 1819, autant que je puis m'en souvenir, et les autres journaux.

---



## CHAPITRE XXV

### LES DEUX AMATEURS.

On m'a présenté, il y a quelque temps, à un vieux commis expéditionnaire du bureau de la guerre, doué d'une justesse d'oreille tellement parfaite, que si, passant devant un atelier de tailleurs de pierre, établi dans le voisinage de quelque bâtisse considérable, on lui demande l'indication exacte des sons rendus par deux pierres frappées par le marteau de deux ouvriers voisins, il indique à l'instant ces sons avec une justesse qui n'est jamais en défaut, et leur assigne, sans la moindre hésitation, le nom musical qu'ils doivent porter. Si cet homme vient à entendre un orgue de Barbarie qui joue faux, selon la coutume, il énonce à mesure les notes que fait entendre l'instrument fatal. Il apprécie avec le même bonheur les cris d'une poulie mal arrangée

au haut d'une grue qui élève péniblement un poids considérable, ou les gémissements de la roue mal graissée d'un tombereau de campagne. Il est inutile d'ajouter que mon nouvel ami indique à l'instant la plus petite faute commise dans un orchestre considérable ; il nomme la fausse note exécutée et l'instrument coupable. La personne qui me présentait m'engagea à chanter un air ; soit effet du hasard, soit fait exprès, cet air présenta plusieurs sons douteux, qu'un musicien qui se trouvait présent reconnut avec étonnement dans l'air noté que le vieil expéditionnaire présenta deux minutes après au chanteur malheureux. Cet homme singulier écrit un air qu'on vient de chanter, comme un enfant écrit une fable de La Fontaine, si quelque ami de la famille vient à la lui demander pour éprouver son savoir. Si l'air que vous chantez est long, l'expéditionnaire, qui craint d'oublier, prie que l'on s'arrête jusqu'à ce qu'il ait eu le temps d'écrire ce qu'il a déjà entendu. Je supprime d'autres épreuves, desquelles mon ami sort également à son avantage. Tous les sons de la nature ne sont pour lui qu'un langage fort clair (quant au son), qu'il écrit sans difficulté, mais aussi sans y rien comprendre. Il est, je crois, difficile de rencontrer une oreille meilleure appréciatrice des sons, et en même temps plus insensible au charme qu'ils peuvent avoir.

Ce pauvre expéditionnaire, qui, comme le M. Bel-

lemain de l'*Intérieur d'un Bureau,* a une bonne physionomie tranquille et heureuse, et compte trente ou quarante ans d'assiduité, est le plus sec et le moins sensible, des hommes. Les sons ne sont pour lui que du bruit ; la musique est un langage qu'il entend fort bien, mais qui n'a aucun sens. Il préfère, je crois, à toutes les symphonies, le bruit des pierres de taille frappées par le marteau des maçons. On a fait l'expérience de lui envoyer, le même jour, des billets pour Louvois et pour l'Odéon, pour le grand Opéra et pour la Porte Saint-Martin ; toujours il a préféré le théâtre où l'on ne chantait pas. Il me semble que la musique ne lui fait aucun plaisir, autre que celui de donner exercice à son talent pour l'appréciation des sons ; cet art ne dit absolument rien à son âme ; et d'ailleurs il n'a point d'âme. Dès qu'on entreprend une conversation un peu élevée avec lui, et que l'on cite quelque trait un peu au-dessus du niveau le plus ordinaire, il répète avec simplicité et plusieurs fois de suite : romanesque ! romanesque ! C'est l'homme *prosaïque* par excellence.

Par opposition, tout le monde a connu à la cour du prince Eugène, vice-roi d'Italie, M. le Comte C***, jeune Vénitien de la plus héroïque bravoure, et qui, à force de belles actions, était devenu officier d'ordonnance du prince. Non seulement cet aimable jeune homme était hors d'état d'apprécier les sons, mais il ne pouvait dire quatre notes de suite sans

chanter faux d'une manière épouvantable. Ce qui frappait d'étonnement, c'est que, chantant aussi faux, il aimait la musique avec une passion remarquable même en Italie. Au milieu de tous les genres de succès, on voyait que la musique faisait une partie nécessaire et considérable de son bonheur. On m'assure que M. le comte de Gallenberg, qui, pendant que Rossini triomphait à San-Carlo par la musique de ses opéras, y composait la musique des ballets joués entre les deux actes des opéras de Rossini, et avait des succès presque comparables à ceux du jeune maestro, a la plus grande peine du monde à distinguer un son faux d'un son juste *.

Ces cas extrêmes sont rares, mais ils forment avec les nuances intermédiaires toutes les classes d'amateurs. Les uns, et ce sont les pédants de la musique, pédants aussi furieux qu'un savant en *us* avec son âme dévouée à la vanité, à l'argent et au travail, les uns ont une aptitude étonnante pour percevoir les sons et leurs modes différents ; mais ces sons ne représentent pour eux aucun mouvement de l'âme, ne leur rappellent aucune passion ou nuance de passion. Ces gens sont, en musique, les connaisseurs les plus savants et les plus imperturbables ; n'étant jamais trahis par aucun moment d'entraînement, ce qu'ils ont une fois appris, ils n'en sont jamais distraits, et surtout ils n'ont jamais à rougir de certaines exagérations qui,

hasardées devant des gens qui ne sont pas faits pour les entendre, font ensuite tant de honte aux amateurs véritables.

Ceux-ci, auprès des autres, ont l'air d'ignorants, et ils ont parfois des moments bien ridicules ; c'est lorsqu'ils font des efforts étonnants de pédantisme et de mensonge pour avoir l'air de se connaître un peu en *notes* et en classification des sons. En France, ils n'ouvrent guère la bouche pour parler de l'art divin auquel ils doivent les plaisirs les plus vifs, sans prêter le flanc à la plaisanterie par quelque balourdise savante ; c'est d'ordinaire quelque idée qu'ils ont prise dans Reicha, et qu'ils n'ont retenue qu'à moitié. A Louvois, je reconnais ces deux classes d'amateurs d'un côté de la salle à l'autre ; il y a toujours, par exemple, quelque désordre dans la toilette du vrai dilettante, tandis que celle de l'amateur pédant est un chef-d'œuvre d'esprit d'ordre et de soins, même un jour de première représentation, où c'est une affaire que d'avoir une place passable. Le pauvre amateur sensible a ordinairement l'imprudence d'entreprendre de parler dans ses moments d'émotion, et c'est alors qu'il s'expose aux plaisanteries triomphantes des gens froids ; sa colère redouble leur bonheur ; les noms, les dates, tout lui manque, tandis que le pédant sec brille à ses côtés et à ses dépens, en récitant, avec moins de disgrâce que de coutume, l'historique de la science, tous les détails du chant

des actrices qui ont paru depuis vingt ans au théâtre italien, toutes les dates des débuts ou des mises en scène, etc., etc. Le pauvre amateur sensible s'expose au ridicule, parce qu'il y a encore en lui un peu du caractère français. Pourquoi parler ? pourquoi se mettre en communication avec cet éteignoir de tout enthousiasme et de toute sensibilité ? *Les autres.* Voyez l'amateur de San-Carlo et de la Scala ; tout entier à l'émotion qu'il éprouve, ne songeant pas à *juger* et encore moins à faire une jolie phrase sur ce qu'il entend, il ne s'inquiète nullement de son voisin, et ne songe guère à faire effet sur lui ; il ne sait même pas s'il a un voisin. Plongé dans une extase contemplative, il n'a que de la colère et de l'impatience à donner aux *autres* qui viendraient l'empêcher de jouir de son âme. Parfois il laisse échapper une exclamation, et puis retombe dans son morne et profond silence. S'il marque la mesure, s'il fait un mouvement, c'est que dans de certains passages le mouvement augmente le plaisir. Sa bouche est à-demi ouverte, tous les traits de sa figure portent l'empreinte de la fatigue, ou, pour mieux dire, de l'absence d'animation ; il n'y a d'âme que dans ses yeux, et encore si on l'a averti de cette vérité, dans sa haine pour *les autres*, il se cache les yeux, de la main.

Beaucoup de chanteurs célèbres appartiennent à la classe d'amateurs dont j'ai présenté le proto-

type dans le commis appréciateur juré des sons rendus par les pierres de taille. Ce sont des gens communs chez qui le hasard a mis de l'oreille, une voix superbe et une forte poitrine.

Si, avec le temps, ils acquièrent quelque esprit, ils jouent le sentiment, l'enthousiasme ; ils parlent souvent de *génie*, et placent sur leur bureau d'acajou un buste de Mozart. A Paris, ils n'ont pas même besoin d'esprit pour arriver à cet extérieur ; leurs phrases leur sont données par le journal, et le buste est l'affaire du marchand de meubles.

Tel amateur, au contraire, ne connaît rien aux notes ; et cependant la plupart de leurs combinaisons, même les plus simples, représentent à ses yeux, *avec force et clarté*, une nuance de sentiment. Rien n'égale, *pour lui*, l'évidence de ce langage ; et comme il n'est pas gâté par le rappel à volonté, ce pauvre dilettante est hors d'état de résister à sa force entraînante. Mozart est le maître souverain de son âme ; avec vingt mesures, il va le plonger dans la rêverie, et lui faire prendre du côté tendre et touchant les plus simples accidents de ce monde : un chien écrasé par un fiacre dans la rue de Richelieu.

---

## CHAPITRE XXVI

### MOSÈ.

A Naples, j'allais quelquefois après l'opéra, vers minuit ou une heure, dans une société de vieux amateurs qui se réunissait sur une terrasse du quai de Chiaja, au haut d'un palais. On avait hissé d'assez grands orangers sur cette petite esplanade ; nous dominions la mer et toutes les maisons de Naples ; nous avions en face de nous le mont Vésuve, qui, chaque soir, amusait les regards par quelque accident nouveau. Placés sur cette terrasse extrêmement élevée, nous attendions la brise délicieuse qui ne manque guère de s'élever aussitôt après minuit. Le bruit des ondes de la mer, qui venaient briser à vingt pas de la porte du palais, ajoutait encore, sous ce climat brûlant, au sentiment de bien-être. Notre âme était admirablement

disposée à parler musique et à reproduire ses miracles, soit par cette discussion vive et partant du cœur, qui fait renaître pour ainsi dire les sensations, soit par le moyen plus direct d'un piano qui était caché dans un des coins de la terrasse, entre trois caisses d'orangers. Cimarosa avait été l'ami de la plupart de mes vieux amateurs ; ils parlaient souvent des méchancetés que Paesiello lui faisait quand ces deux grands artistes se partageaient l'admiration de Naples et de l'Italie ; car Paesiello, ce génie si gracieux, a été un vilain homme, et Cimarosa n'a jamais connu le bonheur de Rossini qui règne comme un dieu sur l'Italie et sur le monde musical. Mes amis admiraient cette vogue étonnante, ils cherchaient à l'expliquer. J'entendais mettre Rossini bien au-dessous des grands maîtres de la fin du dernier siècle : Anfossi, Piccini, Galuppi, Guglielmi, Portogallo, Zingarelli, Sacchini, etc., etc. On n'accordait presque à Rossini que du *style*, l'art d'écrire d'une manière *actuellement amusante ;* mais, pour les idées, pour le fond des choses, on mettait l'infini entre lui et la plupart de ces grands maîtres. Je ne connais point leurs opéras ; où trouver aujourd'hui des voix qui pussent les chanter [1] ? Je n'ai entendu que quelques-uns de leurs airs les

1. Voir ci-après les chapitres relatifs au *chant* tel qu'il était en 1770 et tel qu'il est aujourd'hui, chapitres dont j'ai recueilli les idées dans les conversations dont je viens de parler.

plus célèbres. J'avouerai que, pour la plupart de ces grands artistes, je suis un peu comme pour Garrick et Le Kain. Tous les jours j'entends porter aux nues ces acteurs par des hommes pour les lumières et l'esprit desquels j'ai un respect infini ; mais je suis entraîné malgré moi, dans les arts, par une mauvaise habitude que j'ai rapportée de la politique : c'est de parler de beaucoup de choses comme on veut, mais de ne croire que ce que j'ai vu. Par exemple, avant de passer en Angleterre, je croyais Talma le premier acteur tragique de notre temps ; mais j'ai vu Kean.

Nous étions, à Naples, dans le plus fort de nos discussions sur le mérite relatif de Rossini et des anciens compositeurs qui eurent plus de mérite et moins de bonheur, lorsqu'on nous annonça, à San-Carlo, *Mosè*, sujet sacré (1818). J'avoue que je m'acheminai vers San-Carlo avec de grands préjugés contre les plaies d'Égypte. Les sujets pris des Écritures saintes peuvent être agréables dans un pays biblique tel que l'Angleterre [1], ou bien en Italie, où ils sont sanctifiés par tout ce qu'il y a

1. Par respect pour la Bible, l'on n'a pas osé donner *Moïse* à Londres, au théâtre du Roi (l'Opéra-Italien). On a fait de la musique de *Moïse* un *Pierre l'Ermite*, 1823. Cet essai me plaît ; j'espère qu'on fera des libretti passables pour quatre ou cinq opéras de Rossini dont les situations actuelles sont tellement absurdes qu'elles rebutent l'imagination. On trouverait difficilement une page dans les trente journaux littéraires d'Angleterre qui ne soit sanctifiée par quelque allusion à la Bible. Que dirai-je de M. Irving ? un tel être est impossible en France, même à Toulouse.

de plus ravissant dans les beaux-arts, par le souvenir des chefs-d'œuvre de Raphaël, de Michel-Ange et du Corrége. Pour moi, littérairement et humainement parlant, j'estime les livres saints comme une espèce de c*** d* M*** * très curieux à cause de leur assez grande antiquité, à cause de la naïveté des mœurs, et surtout à cause du *grandiose du style.* Politiquement, je les considère beaucoup comme les soutiens de l'aristocratie et des belles livrées de tant de pairs d'Angleterre ; mais c'est toujours mon esprit qui estime. Au souvenir des plaies d'Égypte, du roi Pharaon et du massacre des premiers-nés des Égyptiens, *opéré pendant la nuit* par l'ange du Seigneur, mon âme lie inévitablement le souvenir des douze ou quinze prêtres * au milieu desquels j'ai passé ma jeunesse dans le temps de la Terreur.

J'arrivai donc à San-Carlo, on ne peut pas plus mal disposé, et comme un homme que l'on prétendrait égayer par le spectacle des bûchers de l'inquisition, pourvus de victimes par les tours d'adresse de M. Comte.

La pièce commence par ce qu'on appelle la *plaie des ténèbres*, plaie un peu trop facile à exécuter à la scène, et par là assez ridicule ; il suffit de baisser la rampe et de voiler le lustre. Je riais au lever de la toile ; les pauvres Égyptiens formés en groupes sur un théâtre immense, et affligés de la plaie de l'éteignoir, sont en prière. Je n'eus pas entendu vingt

mesures de cette admirable introduction, que je ne vis plus qu'un grand peuple plongé dans la douleur ; par exemple, Marseille en prière à l'annonce de la peste de 1720. Le roi Pharaon, vaincu par les gémissements de ses peuples, s'écrie :

*Venga Mosé !*

Benedetti, chargé du rôle de Moïse, parut avec un costume simple et sublime, qu'il avait imité de la statue de Michel-Ange à San Pietro in Vincoli, à Rome; il n'eut pas adressé vingt paroles à l'Éternel, que les lumières de mon esprit s'éclipsèrent ; je ne vis plus un charlatan changeant sa canne en serpent, et se jouant d'une dupe, mais un grand homme ministre du Tout-Puissant, et faisant trembler un vil tyran sur son trône. Je me souviens encore de l'effet de ces paroles :

*Eterno, immenso, incomprensibil Dio !*

Cette entrée de Moïse rappelle tout ce qu'il y a de plus sublime dans Haydn, et peut-être le rappelle trop. A cette époque, Rossini n'avait rien fait d'aussi savant que cette *introduction*, qui s'étend jusqu'à la moitié du premier acte, et dans laquelle il ose répéter vingt-six fois de suite la même forme de chant. Ce trait de hardiesse et de patience dut coûter infiniment à un génie aussi vif. Dans ce morceau, Rossini déploie toute la science de Winter

ou de Weigl réunie à une abondance d'idées [1] qui effraierait ces bons Allemands ; ils se croiraient devenus fous. Le génie de Rossini semble plutôt avoir deviné la science que l'avoir apprise, tant il la domine avec hardiesse. Le succès de cet opéra à Naples fut immense, et de plus *éminemment français*. Tout bon Parisien, en couvrant d'applaudissements une scène de Racine ou de Voltaire, jouit intérieurement, et s'applaudit encore plus lui-même de ses connaissances en littérature et de la sûreté de son goût. A chaque vers de Racine, il passe en revue toutes les bonnes raisons que lui ont données les rhéteurs français, MM. de La Harpe, Geoffroy, Dussault, etc., etc., pour le trouver admirable. On n'est guère savant à Naples qu'en musique; c'est pourquoi, ce soir-là, sur l'annonce d'un opéra fort savant, l'amour-propre des Napolitains trouva une vive jouissance à applaudir de la science. Je voyais autour de moi, sous vingt formes différentes, la vanité ravie de pouvoir faire preuve de savoir. L'un se récriait sur un accord des violoncelles, un autre sur une note de cor donnée à propos ; quelques-uns, déjà envieux de Rossini, tout en élevant aux nues son introduction, applaudissaient d'un air malin, et comme pour donner à entendre qu'il pouvait bien l'avoir dérobée à quelque maître allemand. La fin du premier acte se passa sans

1. Abondance d'idées en répétant vingt-six fois de suite le même chant ! Excellente critique.

encombre ; c'est la plaie de feu, représentée par un petit feu d'artifice. Le second acte, qui roule sur je ne sais quelle plaie, fut bien accueilli ; on porta aux nues un duetto magnifique les *bravo maestro, evviva Rossini !* partaient de tous les points de la salle. Le prince royal, fils du pharaon d'Égypte, aime en secret une jeune juive ; Moïse, faisant partir tout son peuple, la jeune juive vient dire à son amant un éternel adieu. C'est un des grands sujets de duetto dont la nature ait doté la musique. Si Rossini ne s'est pas élevé à la hauteur de la situation dans :

*Principessa avventurata,*

son essai du moins la rappelle vivement à l'âme du spectateur. Mademoiselle Colbran et Nozzari chantèrent avec beaucoup de talent et d'adresse ; comme le maestro, ils manquèrent un peu d'entraînement et de pathétique.

Au troisième acte, je ne me rappelle plus comment le poète Totola avait amené le passage de la mer Rouge, sans réfléchir que ce passage n'était pas d'aussi facile exécution que la plaie des ténèbres. Par l'effet de la place qu'occupe le parterre, il ne peut, dans aucun théâtre, apercevoir la mer que dans le lointain ; ici il la fallait de toute nécessité sur le second plan, puisqu'il s'agit de la passer. Le machiniste de San-Carlo, voulant résoudre un problème insoluble, avait fait des choses incroyables.

de ridicule. Le parterre voyait la mer élevée de cinq à six pieds au-dessus de ses rivages ; les loges, plongeant sur les vagues, apercevaient à plein les petits lazzaroni qui les faisaient s'ouvrir à la voix de Moïse. A Paris, rien de plus simple [1] ; mais à Naples, comme les décorations sont souvent magnifiques, l'âme éveillée à ce genre de beauté refuse de se soumettre aux absurdités trop grossières, et se trouve fort sensible au ridicule. On rit beaucoup ; la joie était si franche, qu'on ne put se fâcher et siffler. On n'entendit guère la fin de la pièce ; tout le monde revenait à parler de l'admirable introduction.

Le lendemain il fut avéré qu'elle était de je ne sais plus quel maître allemand. Pour moi, je me souviens fort bien que j'y trouvais trop d'esprit et des tours d'orchestre écrits trop à la *sans-souci*, si l'on veut me passer ce mot si bien à sa place en parlant de Rossini, pour la croire *germanique*. Cependant, comme en fait de plagiat l'on peut tout attendre de la paresse de Rossini la veille d'une première représentation, je doutais comme les autres, lorsque six semaines après arriva la réponse du pauvre diable de compositeur allemand dont j'ai oublié le nom, lequel protestait, avec toute la bonne foi de son pays, que de sa vie ni de

1. Nous sommes accoutumés à voir les montagnes *faire ombre* sur le ciel ; première scène de *Don Juan*, à la reprise de septembre 1823.

ses jours il n'avait eu le bonheur de faire l'admirable introduction qu'on lui avait envoyée. Alors le succès de *Moïse* prit un vol immense, et les Napolitains furent de plus en plus charmés d'applaudir de la science et de l'harmonie.

La saison suivante on reprit *Mosè*, et, m'a-t-on dit, avec le même enthousiasme pour le premier acte, et les mêmes éclats de rire au passage de la mer Rouge. J'étais absent. Je me trouvai à Naples lorsqu'il fut question de la troisième reprise *. La veille du jour où l'on devait donner *Moïse*, un de mes amis se rencontra, sur les midi, chez Rossini, qui paressait dans son lit, comme à l'ordinaire, donnant audience à une vingtaine d'amis, lorsque, pour la plus grande joie de la société, parut le poète Totola, lequel, sans saluer personne, s'écria : *Maestro ! maestro ! ho salvato l'atto terzo. — E che hai fatto* ? etc. « Maître ! maître ! j'ai sauvé le troi-« sième acte. — Eh ! que diable as-tu pu faire, « mon pauvre ami ? répondit Rossini en imitant la « manière moitié burlesque, moitié pédante de « l'homme de lettres ; on nous rira au nez comme « à l'ordinaire. — Maestro, j'ai fait une prière « pour les Hébreux avant le passage de la mer « Rouge. » Là-dessus le pauvre poète crotté tire de sa poche un grand pli de papiers arrangés comme des papiers de procès ; il les remet à Rossini qui se met à lire quelques griffonnages écrits à mi-marge sur le papier principal. Le pauvre poète saluait

en souriant pendant cette lecture : *Maestro, è lavoro d'un ora*, répétait-il à voix basse à tous moments. Rossini le regarde : *È lavoro d'un ora, he !* Le pauvre poète, tout tremblant et craignant plus que jamais quelque mauvaise plaisanterie, se faisait petit ; et, le regardant avec un rire forcé : *Si, signor, si, signor maestro !* « Hé bien, si tu as mis une heure « pour écrire cette prière, moi je vais en faire la « musique en un quart d'heure. » A ces mots Rossini saute de son lit, s'assied à une table tout en chemise, et compose la musique de la prière de Moïse en huit ou dix minutes au plus, sans piano et la conversation continuant entre les amis, et à très haute voix, comme c'est l'usage du pays. « Tiens, voilà ta musique, » dit-il au poète, qui disparaît, et il saute dans son lit en riant avec nous de l'air effaré du Totola. Le lendemain, je ne manquai pas de me rendre à San-Carlo. Mêmes transports au premier acte ; au troisième, quand arriva le fameux passage de la mer Rouge, mêmes plaisanteries et même envie de rire. Les rires commençaient déjà à s'établir au parterre, lorsqu'on vit Moïse commencer un air nouveau :

*Dal tuo stellato soglio.*

C'était une prière que tout le peuple répète en chœur après Moise. Surpris de cette nouveauté, le parterre écouta et les rires cessèrent tout à fait. Ce chœur, fort beau, était en mineur ; Aaron con-

tinue, le peuple chante après lui. Enfin, Elcia adresse au ciel les mêmes vœux, le peuple répond ; à cet instant tous se jettent à genoux et répètent la même prière avec enthousiasme : le prodige est opéré, la mer s'ouvre pour laisser un chemin au peuple protégé du Seigneur. Cette dernière partie est en majeur [1] *. On ne peut se figurer le coup de tonnerre qui retentit dans toute la salle ; on eût dit qu'elle croulait. Les spectateurs des loges, debout et le corps penché en dehors pour applaudir, criaient à tue-tête : *bello ! bello ! o che bello !* Jamais je n'ai vu une telle fureur, ni un tel succès, d'autant plus grand qu'on s'apprêtait à rire et à se moquer. Le succès de la *Gazza ladra* à Milan, quoique immense, fut bien plus tranquille à cause du climat. Heureux peuple ! ce n'était plus un applaudissement *à la française* et *de vanité satisfaite,* comme au premier acte : c'étaient des cœurs inondés de plaisir, qui remercient le dieu qui vient de leur verser le bonheur à pleines mains. Qu'on nie, après une telle soirée, que la musique ait un effet direct et physique sur les nerfs ! J'ai presque les larmes aux yeux en pensant à cette prière.

Les Allemands trouvent que *Moïse* est le chef-d'œuvre de Rossini ; rien de plus sincère que cette louange ; le maître italien a daigné parler leur

1. C'est ainsi qu'il faut exécuter cet opéra ; le miracle doit s'opérer durant la prière, à un signe de Moïse qui se tourne vers la mer.

langue ; il a été savant, il a sacrifié à l'harmonie.

Quant à moi, *Moïse* me paraît souvent ennuyeux. Je ne nie pas que je n'aie eu beaucoup de plaisir aux dix premières représentations, et qu'une fois par mois, étant bien disposé, cet opéra *chanté supérieurement* ne me fît passer une agréable soirée ; mais il me semble peu dramatique. Les passions n'y sont pas représentées avec une certaine suite, et je ne sais à qui m'intéresser [1]. Les bons ouvrages de Rossini, même médiocrement chantés, me font un plaisir vif trente fois de suite.

Il me semble que, malgré l'école allemande, qui a une succursale au Conservatoire de Paris, et malgré les noms tudesques qui remplissent les orchestres et les salons, cet opéra n'a dû son demi-succès qu'à madame Pasta, qui a un peu relevé le rôle de la jeune Juive Elcia. Son turban y a eu un grand succès ; elle a chanté supérieurement le duetto :

*Ah ! se puoi così lasciarmi* [2] *!*

1. Les passions et les amours vulgaires, qui remplissent chaque année des centaines de romans nouveaux, sont ce qu'il faut à la musique ; elle se charge, à proportion du génie du maestro, de leur ôter l'air vulgaire et de les élever au sublime. Le superbe poème de *Job*, *le Lévite d'Ephraïm*, l'épisode de *Ruth*, sont faciles à arranger en *opera seria.* Je ne parle pas, par respect, de la mort de Jésus, l'un des plus beaux sujets que l'on puisse présenter aux peuples modernes. L'auteur a essayé une tragédie intitulée : *la Passion de Jésus.*

2. Du solo de clarinette si touchant et si noble dans l'ouverture d'*Otello*, Rossini a fait un air pour *Osiride.*

L'introduction a réussi, grâce au chant délicieux de Zuchelli et à la belle voix de Levasseur, chargé du rôle de Moïse. La prière a enlevé tous les cœurs ; les jours où l'on est bien disposé, l'on ne peut s'empêcher de chanter cette prière à mi-voix toute la soirée.

*Moïse* fut le premier opéra de Rossini qui lui fut payé d'une manière convenable, il lui valut 4.200 francs ; *Tancrède* n'avait été payé que 600 francs, et *Otello* cent louis. L'usage en Italie est qu'une partition reste pendant deux ans la propriété de l'impresario qui a fait travailler le compositeur, après quoi elle tombe dans le domaine public. C'est en vertu de cette législation ridicule que le marchand de musique Ricordi, de Milan, s'est enrichi par les opéras de Rossini, qui ont laissé leur auteur dans une assez grande pauvreté. Loin de retirer un bénéfice annuel de ses opéras, comme cela aurait lieu en France, Rossini est obligé d'avoir recours à la complaisance des impresari [1], si, durant les deux premières années, il veut faire donner ses ouvrages sur un autre théâtre que celui pour lequel ils ont été faits, et d'ailleurs cette reprise ne lui rapporte rien.

Il n'y a pas de doute qu'en trois jours Rossini ne fît un opéra de Feydeau, et encore fort chargé

1. Je demande pardon au lecteur d'avoir conservé plusieurs mots italiens ; je ne trouve pas en France d'usages correspondants, et toute traduction eût été fort inexacte.

de musique (8 à 9 morceaux). On lui a souvent conseillé de venir en France, refaire la musique de tous les opéras comiques de Sedaine, d'Hèle, Marmontel et autres bons écrivains qui ont mis des situations dans leurs drames. En six mois, Rossini se serait établi une fortune de deux cents louis de rente, somme fort importante pour lui avant son mariage avec mademoiselle Colbran. Du reste, le conseil de venir à Paris était détestable. Si Rossini eût vécu six ans parmi nous, il ne serait plus qu'un homme vulgaire ; il aurait trois croix de plus, beaucoup moins de gaieté et nul génie ; son âme aurait perdu de son ressort. Voyez, non pas nos grands artistes, je ne veux pas faire de satire, mais, par exemple, la *Vie de Goëthe* écrite par lui-même, et particulièrement l'*Histoire de l'expédition de Champagne ;* voilà ce que gagnent les hommes de génie à se rapprocher des cours. Canova refusa de vivre à celle de Napoléon : Rossini à Paris eût eu des relations continuelles avec la cour ; il n'a eu des rapports qu'avec des impresari et des chanteurs, et Rossini, pauvre artiste italien, a cent fois plus de dignité dans sa manière de penser et de juste fierté, que Goëthe, philosophe célèbre. Un prince n'est pour lui qu'un homme revêtu d'une magistrature plus ou moins élevée, et dont il s'acquitte plus ou moins bien.

Il faudrait en France que Rossini fût un homme à reparties, un homme aimable avec les femmes,

que sais-je ? un politique. En Italie, la société lui a permis de n'être qu'une chose : un musicien. Un gilet noir, un habit bleu et une cravate tous les matins, voilà, par exemple, un costume qu'on ne lui ferait pas abandonner pour le présenter à la plus grande princesse du monde. Une telle barbarie ne l'a pas empêché d'être assez bien venu des femmes ; en France, on eût dit : C'est un ours. Aussi avons-nous des artistes charmants, qui sont tout au monde, excepté *faiseurs de chefs-d'œuvre.*

---

# CHAPITRE XXVII

## DE LA RÉVOLUTION OPÉRÉE DANS LE CHANT PAR ROSSINI.

Les Gabrielli, les Todi, les de' Amicis, les Banti, ont passé [1], et il ne reste de ces talents enchanteurs que le retentissement, tous les jours plus faible, des louanges passionnées de leurs contemporains ;

1. Je cède à la tentation de placer ici quelques traits de ces conversations, si intéressantes pour moi, que je rencontrais quelquefois à Naples. Si l'on trouve quelques idées agréables ou utiles dans les chapitres suivants, elles appartiennent en entier à M. le chevalier de Micheroux *, ancien ministre à Dresde. Je dois à cet amateur éclairé des notes pleines de bonté sur plusieurs erreurs où j'étais tombé dans les autres parties de cette biographie. La musique ne laisse pas de traces en Italie ; les articles de journaux sont des hymnes ou des philippiques, et, du reste, présentent rarement quelque chose de positif. Cet ouvrage-ci étant composé d'un grand nombre de petits faits, doit contenir bien des erreurs. Il y a telle date d'une première représentation qui m'a coûté la peine d'écrire vingt lettres, et encore ne suis-je pas trop sûr de l'époque que j'ai adoptée.

ces noms illustres, cités tous les jours, mais tous les jours rappelant un moins grand nombre d'idées et des idées moins nettes, finiront par faire place à des célébrités moins anciennes. Tel est le sort * qui attend également les Le Kain, les Garrick, les Viganò, les Babini, les Giani, les Sestini, les Pacchiarotti. Il en est de même des conquérants ; que reste-t-il d'eux ? un nom, un bruit, quelque ville brûlée, bien peu de chose de plus que d'un acteur célèbre. Je compte pour peu, comme on voit, l'enthousiasme des âmes communes, adoratrices nées des broderies et du pouvoir [1], et qui vénèrent un roi parce qu'il fut roi, même quand trois mille ans pèsent sur sa tombe. Ces gens-là ôtent leur chapeau en entrant au *tombeau égyptien* du roi Psami *. Pour en revenir aux hommes dignes de gloire, en savons-nous beaucoup plus sur Marcellus, l'*épée de Rome*, que sur Roscius ? et, dans cinquante ans, M. le maréchal Lovendhal sera-t-il aussi célèbre que Le Kain ? Encore, dans cette gloire des grands capitaines, faut-il faire la part de l'occasion et des facilités, ce qui gâte la gloire. Si Desaix eût été premier magistrat de la France, n'eût-il pas été plus simple, plus noble, plus sublime que Napoléon ? Ne peut-on pas dire : La moitié de

1. Les gens qui viennent d'applaudir durant quatre-vingts représentations de suite les insolences de Sylla envers les Romains, c'est-à-dire les mépris de Napoléon pour le peuple français.

la gloire militaire de Napoléon, le dévouement de sa garde, par exemple, et les marches rapides qu'il en exigea en 1809, il le doit à sa qualité de souverain qui lui permettait de faire en trois mois un général de division d'un colonel qui lui plaisait.

Après ce petit mot adressé aux gens solides qui, en caressant leurs croix, se donnent les airs de mépriser les artistes, je reviens à ces âmes sublimes qui surent mépriser l'antichambre, qui sentirent avec force les passions les plus nobles du cœur humain, et qui, par elles, firent le charme de leurs contemporains.

Nous avons vu naître, sous nos yeux, plusieurs sciences et quelques arts ; par exemple, le goût du pittoresque dans les paysages et dans les jardins d'agrément était encore inconnu du temps de Voltaire, et nos tristes châteaux bâtis sous Louis XV, avec leurs cours pavées et leurs avenues d'arbres ébranchés, en portent un triste témoignage. Il est assez naturel que les arts les plus délicats, ceux qui cherchent à plaire aux âmes les plus distinguées, soient les derniers à naître.

Peut-être trouvera-t-on de nos jours l'art de décrire avec exactitude le talent de mademoiselle Mars ou celui de madame Pasta, et dans cent ans d'ici ces talents sublimes auront, dans la mémoire des hommes, une physionomie distincte.

Si l'on parvenait à faire un portrait exact et ressemblant du talent des grandes cantatrices,

ce n'est pas seulement leur gloire particulière qui y gagnerait, c'est l'art lui-même qui ferait aussitôt des progrès immenses. De grands philosophes ont pensé que ce qui différencie du génie de l'homme l'instinct admirable de certains animaux, c'est la faculté dont jouit tout individu de l'espèce humaine de transmettre à ses successeurs les progrès, si peu considérables qu'ils soient, qu'il a fait faire à l'art, à l'industrie, au métier dont il s'est occupé toute sa vie. Cette transmission existe d'une manière complète pour les Euclide et les Lagrange ; elle ne se retrouve déjà plus qu'à un certain point pour l'art des Raphaël, des Canova et des Morghen ; pourra-t-on l'établir un jour pour l'art des Davide [1], des Velluti et des Fodor ? Pour faire quelques pas, il faut oser parler nettement et sans emphase de l'art du chant. C'est ce que je vais essayer dans quelques pages d'ici.

Avant tout, dans les beaux-arts, pour être susceptible de plaisir il faut sentir fortement. Je ferai remarquer en passant que les gens renommés pour leur sagesse, dans une nation comme dans une société particulière, ne sont jamais choisis parmi les êtres qui ont reçu du ciel le don de sentir avec

1. Davide le père, qui fut un chanteur aussi célèbre que son fils, reproche vivement à celui-ci de ne pas mettre assez de *douceur* dans son chant, et de trop sacrifier à l'agilité ; un jour, à ce propos, il a voulu le battre. J'ai vu Davide le père chanter au théâtre de Lodi en 1820 ; il avait, disait-on, soixante-dix ans. Il habite Bergame, ainsi que le bon Mayer, l'auteur de *Ginevra di Scozia*.

force. Un très petit nombre de ces êtres favorisés, tel qu'Aristote chez les anciens, aura reçu l'étonnante faculté d'analyser aujourd'hui, avec une exactitude parfaite, la sensation puissante qui hier leur donnait les transports du plaisir le plus vif. Quant au vulgaire des philosophes, doués d'une logique admirable, et qui, sur tous les autres objets du savoir ou des recherches de l'homme, leur fait éviter l'erreur, s'ils viennent à s'occuper des *beaux-arts*, où d'abord il faut avant tout avoir senti avec force, ils ne peuvent éviter le ridicule. Tel a été parmi nous le sort de d'Alembert et de tant d'autres qui valent moins que lui.

Ce qui distingue les nations sous le rapport de la peinture, de la musique, de l'architecture, etc., c'est le plus ou moins grand nombre de sensations pures et spontanées que les individus même vulgaires de ces nations reçoivent de ces arts [1]. Des gens qui aimeraient passionnément une mauvaise musique, seraient plus près du bon goût * que des hommes sages qui aiment avec bon sens, raison et *modération*, la musique la plus parfaite qui fut jamais. C'est ainsi qu'un prêtre aimera mieux un sectateur fanatique, superstitieux et furieux du dieu *Fo*, du dieu *Apis*, ou de telle autre divinité ridicule, qu'un philosophe parfaitement raisonnable,

1. Les peuples entre la Meuse et la Loire sentent fort peu la musique ; le sentiment de cet art renaît déjà vers Toulouse comme dans les environs de Cologne.

ami avant tout du bonheur des hommes, quel que soit le moyen qui le procure, et qui par les lumières de son esprit sera arrivé à la connaissance d'un dieu unique, rémunérateur et vengeur.

Canova racontait une petite anecdote qu'il tenait d'un de ses admirateurs d'Amérique. Il s'agit d'un sauvage qui, il y a quelques années, se trouva vis-à-vis d'une tête à perruque, à Cincinnati. Canova montrait un petit écrit de huit lignes ; c'était la traduction des expressions d'étonnement et d'enthousiasme qui échappèrent au sauvage à la vue de cette tête de bois, la première imitation de la figure humaine qu'il eût jamais rencontrée. Ce que la modestie de Canova, le plus doux et le plus simple des hommes, l'empêchait d'ajouter, nous le disions pour lui. Un homme de goût, en voyant son groupe sublime de *Vénus et Adonis* chez M. le marquis Berio à Naples, où le grand sculpteur nous montre la déesse agitée d'un pressentiment funeste en disant le dernier adieu à son amant qui part pour la chasse où il doit périr, un homme du goût le plus délicat, en voyant ce chef-d'œuvre admirable de la grâce la plus divine et du sentiment le plus fin [1], exprime son admira-

1. C'est par le *mouvement* que la musique élève l'âme jusqu'aux sentiments les plus délicats, et parvient à les rendre sensibles à des yeux souvent assez grossiers. Un gros millionnaire, ému, arrive à sentir un instant comme un homme d'esprit.

C'est par l'*immobilité* que la sculpture parvient à faire

tion précisément dans les mêmes termes que le sauvage. C'est que, dans le fait, l'admiration extrême de ces deux hommes, l'effet produit sur leur âme est absolument le même ; il n'y a d'exception que dans le cas trop commun où l'admirateur de Canova se trouve être un pédant, qui veut d'abord se faire admirer. Toute la différence est dans l'*objet extérieur* qui excite le même degré d'admiration et de ravissement chez des êtres d'ailleurs si différents. Il est trop évident que les paroles d'admiration dans les arts ne prouvent jamais que le degré de ravissement de l'homme qui admire, et nullement le degré de mérite de la chose admirée.

Lorsqu'un homme vous a dit qu'il admire une grande cantatrice, madame Belloc ou mademoiselle Mariani (cette dernière est pour moi le plus beau contralto existant), la première chose dont il faut s'enquérir, c'est si cet homme est né dans une religion où l'on chante bien à l'église. Supposons l'homme le plus susceptible d'être ravi par les *sons ;* s'il est né à Nevers, comment voulez-vous qu'il admire Davide ? Il aimera mieux Dérivis ou Nour-

concevoir ce même sentiment délicat. Rossini avait promis, un soir qu'il était sensible, de traduire par un beau duetto ce groupe sublime de *Vénus et Adonis* que nous admirions à la lueur d'une torche. Je me souviens que le marquis Berio le fit jurer par les mânes de Pergolèse.

J'oserai peut-être imprimer un jour un traité sur le beau idéal dans tous les arts. C'est un ouvrage de deux cents pages, assez inintelligible, et surtout manquant tout à fait de transitions comme le présent chapitre.

rit. C'est tout simple, les trois quarts des *fioriture* que fait Davide lui sont invisibles. L'habitant de Nevers, fort estimable d'ailleurs, qui dans sa ville n'a pas l'occasion d'entendre bien chanter quatre fois par an, sera pour Davide comme nous étions à Berlin pour un peintre qui, dans un morceau d'ivoire grand comme une pièce de vingt francs, avait représenté la bataille de Torgau, l'une des victoire du grand Frédéric. Avec nos yeux non armés du secours d'une loupe, nous n'y pouvions rien distinguer. La loupe qui manque à l'habitant de Nevers, c'est le plaisir d'avoir applaudi à cinquante représentations du *Barbier de Séville*, chanté par la voix superbe de madame Fodor. Le jeune Allemand de la petite ville de Sagan, en Silésie, entend chanter deux fois la semaine, à l'église et dans les rues de sa ville, de la musique écrite sans génie, si l'on veut, mais exécutée avec netteté et précision, qualités qui suffisent pour l'éducation de l'oreille. Voilà ce qui manque entièrement à l'habitant de Nevers, ville d'ailleurs bien plus grande et bien plus importante que Sagan.

---

## CHAPITRE XXVIII

### CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES : HISTOIRE DE ROSSINI PAR RAPPORT AU CHANT.

La musique pourra se glorifier d'avoir fait en France un pas immense, le jour où la majorité des spectateurs répondra tout simplement pour justifier ses applaudissements : *Ce morceau me plait*[1]. Telle aurait été sans doute la réponse des Athéniens, si quelque étranger était venu leur demander compte des transports qu'excitaient parmi eux les tragédies d'Eschyle ; les traités d'Aristote n'avaient pas encore ouvert la bouche aux gens qui n'ont rien à dire. Chez nous, au contraire, tout le monde

1. Voir les singuliers raisonnements du *Journal des Débats* * d'aujourd'hui (18 septembre 1823). Un homme qui ne sent pas les beaux-arts ne peut jamais arriver, par le raisonnement, qu'à la théorie du récitatif ; le *chant* lui échappe ; une âme sèche ne le sent pas, et le raisonnement ne peut y conduire.

aspire à donner le *pourquoi* de son enthousiasme, et l'on n'aurait que du mépris dans les loges de Louvois pour le spectateur qui répondrait avec simplicité : *Je sens ainsi.* Mais ce n'est pas tout, nos malheurs vont plus loin : ces spectateurs, jugeant malgré l'absence du sentiment, ont créé des foules d'artistes : poètes en vertu de La Harpe, ou musiciens par l'effet du Conservatoire. La société de Paris est remplie de ces pauvres gens qui ne peuvent offrir aux arts, dans leur jeunesse, que les inspirations d'une âme sèche, et, plus tard, que les soupirs d'un cœur irrité et rendu méchant par le souffle brûlant d'une vanité malheureuse, et le triste effet de cinq ou six chutes honteuses. Quelques-uns de ces pauvres artistes, découragés par le bruit constant des sifflets, et que je tiens réellement pour les plus malheureux des hommes, se font juges ; ils impriment, et nous lisons dans le *Miroir* cette phrase amusante : *la voix sépulcrale de madame Pasta* : en fait de musique, c'est nier la lumière.

Ce qui peut détruire les arts chez une nation ou les empêcher de naître, c'est la quantité de ces juges dont l'âme manque de sensibilité et de *folie romanesque*, mais qui du reste ont étudié avec l'exactitude mathématique et la persévérance d'un caractère froid tout ce qui a été dit ou écrit sur l'art malheureux qu'ils affligent de leur culte. Nous trouvons ici dans la nature la réalité d'une image qui

est devenue un lieu commun dans nos théories poétiques : l'excès de la civilisation arrêtant les progrès des beaux-arts [1]. Je me refuse les applications odieuses de ces considérations générales, et j'arrive brusquement à l'histoire de Rossini. Lorsque ce grand compositeur entra dans la carrière (1810), de tous les beaux-arts, le chant était peut-être celui qui avait le plus ressenti les effets funestes d'une époque de guerres sublimes et de réactions cruelles. Dans la haute Italie, à Milan, à Brescia, à Bergame, à Venise, depuis 1797 [2], on songeait à toute autre chose qu'à la musique et au chant. Le Conservatoire de Milan n'avait encore produit, en 1810, aucun sujet distingué.

A Naples, il n'existait plus un seul de ces *Conservatoires* célèbres qui depuis si longtemps fournissaient à l'Europe les maestri et les chanteurs en possession de faire naître ses transports et de lui révéler le pouvoir de la musique. Le chant ne s'enseignait plus que dans quelques églises obscures ; et les deux derniers hommes de génie que Naples eût produits, les compositeurs Orgitano * et Man-

1. Les compositeurs sifflés sont les ennemis les plus dangereux de la musique. Les vrais juges en France sont, avant tout, les jeunes femmes de vingt-cinq ans.

2. *Mémorial de Sainte-Hélène*, de M. le comte de Las-Cases, tome IV ; révoltes et enthousiasme de Brescia, de Bergame, de Vérone, etc. ; le tout suivi, en 1799, de treize mois d'une réaction féroce. Aventures curieuses des patriotes déportés aux Bouches du Cattaro, décrites par M. Apostoli de Padoue, dans ses *Lettere Sirmiensi*, 1809. *.

frocci, avaient été enlevés au commencement de leur carrière. Rien ne se présentait pour leur succéder, et l'on ne trouvait plus aux rives du Sebeto que le silence de la nullité ou les essais décolorés de la plus incurable médiocrité.

Babini, ce grand chanteur qui est resté sans rival, avait vu Rossini ; mais sa voix, affaiblie par l'âge, n'avait pu que lui raconter les miracles qu'elle produisait autrefois. Crescentini brillait à Saint-Cloud, où il faisait commettre à Napoléon [1] la seule étourderie que ce grand homme ait à se reprocher dans son gouvernement civil ; mais, quoique chevalier de la couronne de fer, il était perdu pour l'Italie.

Marchesi n'était plus au théâtre.

Le sublime Pacchiarotti voyait avec larmes la décadence d'un art qui avait fait le charme et la gloire de sa vie. De quel mépris ne devait pas être inondée l'âme de ce véritable artiste, lui qui jamais ne s'était permis un son ou un mouvement sans le calculer sur les besoins *actuels* de l'âme du spectateur, le but unique de tous ses efforts, lorsqu'il voyait un chanteur n'avoir pour toute ambition que le mérite mécanique de devenir le rival heureux d'un violon [2], dans une variation à trente-

1. *Natum pati et agere fortia*, vers fait pour saint Ignace de Loyola.

2. Plus tard, madame Catalani a chanté les variations de Rode ; il est vrai que le ciel a oublié de placer un cœur dans le voisinage de ce gosier sublime.

deux biscromes * par mesure ! L'art le plus touchant autrefois se change tranquillement sous nos yeux en un simple métier. Après les Babini, les Pacchiarotti, les Marchesi et les Crescentini, l'art du chant est tombé à ce point de misère qu'il n'est plus aujourd'hui que l'exécution *fidèle* et inanimée de la note. Voilà en 1823 quel est le point extrême de l'habileté d'un chanteur. Mais l'*ottavino* [1] *, le gros tambour, le serpenteau des églises, ont la même ambition, et y arrivent à peu près avec le même succès. L'on a banni l'invention du moment, d'un art où les plus beaux effets s'obtiennent souvent par l'improvisation du chanteur ; et c'est Rossini que j'accuse de ce grand changement.

1. Instrument favori de Rossini.

---

## CHAPITRE XXIX

### RÉVOLUTION.

Je ne réponds pas que les chapitres suivants ne soient au nombre des plus ennuyeux de tout l'ouvrage. J'ai réuni exprès ici tout ce que j'étais obligé de dire sur l'art du chant, afin qu'on pût le sauter plus facilement. Je dois prévenir que les discussions suivantes n'offrent absolument aucun intérêt aux personnes qui ne vont pas très souvent au théâtre Louvois.

Nous avons vu que, par l'effet des circonstances politiques de l'Italie, Rossini, à son entrée dans la carrière, ne trouva qu'un très petit nombre de bons chanteurs, et encore étaient-ils sur le point de quitter le théâtre. Malgré cet état de pauvreté et de décadence si différent de l'abondance et de la richesse au milieu desquelles avaient écrit les

anciens compositeurs, Rossini suivit tout à fait dans ses premiers ouvrages le *style* de ses prédécesseurs ; il respectait *les voix* et ne cherchait qu'à amener le *triomphe du chant*. Tel est le système dans lequel sont composés *Demetrio e Polibio*, l'*Inganno felice*, la *Pietra del Paragone*, *Tancredi*[1], etc. Rossini avait trouvé la Marcolini, la Malanotte, la Manfredini, la famille Mombelli ; pourquoi n'aurait-il pas cherché à faire triompher le chant, lui qui est si bon chanteur, lui qui, lorsqu'il se met au piano pour dire un de ses airs, semble transformer à nos yeux en génie de chanteur tout celui que nous lui connaissons pour l'invention des cantilènes ? Il arriva un petit événement qui changea tout à coup la manière de voir du jeune compositeur, et qui donna à son génie des qualités dont l'exagération fait le tourment de ses admirateurs les plus sincères.

Rossini arrive à Milan en 1814[2], pour écire l'*Aureliano in Palmira ;* il y trouve Velluti qui devait chanter dans son opéra ; Velluti, alors dans la fleur de la jeunesse et du talent, et l'un des plus jolis hommes de son siècle, abusait à plaisir de ses moyens prodigieux. Rossini n'avait jamais entendu ce grand chanteur, il écrit pour lui la cavatine de son rôle.

1. Et les premiers essais de Rossini : *la Cambiale di Matrimonio, l'Equivoco stravagante, Ciro in Babilonia, la Scala di seta, l'Occasione fa il ladro, il Figlio per azzardo.*
2. Il avait vingt-deux ans.

A la première répétition avec l'orchestre, Velluti * chante et Rossini est frappé d'admiration ; à la seconde répétition, Velluti commence à broder *(fiorire)*, Rossini trouve des effets justes et admirables, il approuve ; à la troisième répétition, la richesse de la broderie ne laisse presque plus apercevoir le fond de la cantilène. Arrive enfin le grand jour de la première représentation : la cavatine et tout le rôle de Velluti font fureur ; mais à peine si Rossini peut reconnaître ce que chante Velluti, il n'entend plus la musique qu'il a composée; toutefois, le chant de Velluti est rempli de beautés et réussit merveilleusement auprès du public [1], qui, après tout, n'a pas tort d'applaudir ce qui lui fait tant de plaisir.

L'amour-propre du jeune compositeur fut profondément blessé; son opéra tombait et le soprano seul avait du succès. L'esprit vif de Rossini aperçut en un instant toutes les considérations qu'un tel événement pouvait lui suggérer.

« C'est par un hasard heureux, se dit-il à lui-même, « que Velluti se trouve avoir de l'esprit et du goût ; « mais qui m'assure que, dans le premier théâtre « pour lequel je composerai, je ne rencontrerai

1. L'opéra lui-même n'eut pas de succès. Velluti avait eu une dispute avec le célèbre Alessandro Rolla, chef de l'orchestre de la Scala, et il bouda comme un enfant tout le temps des représentations de l'*Aureliano* ; il a, dans le fait, tout le caractère d'un enfant, et est entièrement mené par un valet de chambre.

« pas un autre chanteur qui, avec un gosier flexible « et une égale manie pour les *fioriture*, ne me gâtera « pas ma musique de manière à la rendre non seule- « ment méconnaissable pour moi, mais encore « ennuyeuse pour le public, ou tout au plus remar- « quable par quelques détails de l'exécution ? « Le danger de ma pauvre musique est d'autant « plus imminent qu'il n'y a plus d'écoles de chant « en Italie. Les théâtres se remplissent de gens qui « ont appris la musique de quelque mauvais maître « de campagne. Cette manière de chanter des « concertos de violon, des variations sans fin, va « détruire non seulement le talent du chanteur, « mais encore vicier le goût du public. Tous les « chanteurs vont imiter Velluti, chacun suivant « la portée de sa voix. Nous ne verrons plus de can- « tilènes simples ; elles sembleraient pauvres et « froides. Tout va changer, jusqu'à la nature des « voix ; accoutumées une fois à broder et à toujours « charger une cantilène de grands ornements « fort travaillés et étouffant l'œuvre du composi- « teur, elles se trouveront bientôt avoir perdu « l'habitude d'arrêter la voix et de filer des sons, « et hors d'état par conséquent d'exécuter le chant « *spianato* et *sostenuto ;* il faut donc me hâter de « changer le système que j'ai suivi jusqu'ici.

« Je sais chanter ; tout le monde m'accorde ce « talent ; mes *fioriture* seront de bon goût ; d'ailleurs « je découvrirai sur-le-champ le fort et le faible

« de mes chanteurs, et je n'écrirai pour eux que « ce qu'ils pourront exécuter. Le parti en est pris, « je ne veux pas leur laisser de place pour ajouter « la moindre *appoggiatura*[1]. Les *fioriture*, les agré- « ments feront partie *intégrante* du chant, et seront « *tous* écrits dans la partition.

« Et quant à MM. les impresari qui prétendent « me payer en me promettant pour seize à dix-huit « morceaux, tous destinés aux premiers rôles, « ce qu'on donnait jadis à mes prédécesseurs « pour quatre ou six morceaux tout au plus, je « trouve un moyen parfait de répondre à leur mau- « vaise plaisanterie ; dans chaque opéra trois ou « quatre grands morceaux n'auront de nouveau « que les *variazioni* que j'écrirai moi-même. Au « lieu d'être inventées par un mauvais chanteur, « sans esprit, elles seront écrites avec goût et « science ; l'avantage sera encore tout entier pour « ces coquins d'impresari. »

On sent bien qu'en ma qualité d'historien, je viens d'imiter Tite-Live. J'ai mis dans la bouche de mon héros un discours dont assurément il ne m'a jamais fait la confidence ; mais il est impossible

1. Autant il est agréable d'essayer en français l'analyse des mouvements du cœur ou des opérations de l'esprit, autant l'on trouve de difficultés à écrire sur l'art du chant. Puisque je ne trouve pas de *mots français* pour traduire avec exactitude et clarté les noms des diverses espèces de roulades ou d'ornements, je demande la permission de me servir quelquefois des *mots italiens*. Je suis obligé de sacrifier à la précision et à la clarté.

qu'à une époque quelconque des premières années de sa carrière, Rossini n'ait pas eu ce monologue avec lui-même ; ses partitions le prouvent.

Plus tard, à Naples, mademoiselle Colbran n'ayant plus qu'une voix fatiguée à offrir à tous ses chefs-d'œuvre [1], il fut obligé de fuir encore davantage le chant *spianato*, et de se jeter avec encore plus de fureur dans les *gorgheggi*, seule partie du chant dont mademoiselle Colbran pût se tirer avec honneur. Un examen attentif des partitions écrites à Naples par Rossini prouve jusqu'où allait sa passion pour la prima donna ; on n'y trouve plus un seul *cantabile spianato*, ni pour elle, ni à plus forte raison pour les autres rôles qui avant tout ne devaient pas éclipser le sien. Rossini ne pensait guère à la gloire ; il est peut-être de tous les artistes celui qui y a jamais le moins songé. Une conséquence fatale de ses complaisances pour mademoiselle Colbran, c'est que ces neuf opéras, composés à Naples, perdent infiniment à être chantés ailleurs. De tout temps d'ailleurs, Rossini avait eu l'habitude de résumer ses pensées, et d'en faire des *cabalette*.

Si mademoiselle Colbran ne s'était trouvé qu'une portée de voix extraordinaire, on aurait eu la ressource, dans les théâtres où elle n'était pas, de trans-

1. Rossini a écrit pour Naples neuf de ses principaux opéras : *Elisabetta*, *Otello*, *Armida*, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraïde*, *Ermione*, *la Donna del Lago*, *Maometto secondo*, et *Zelmira* ; 1815 à 1822.

poser les rôles *(puntare)*, et l'on aurait fait disparaître, par ce procédé simple, quelques notes appartenant au diapason singulier pour lequel le maestro aurait écrit. Au moyen de la transposition, deux bonnes cantatrices, quoique avec des voix différentes, peuvent souvent produire un grand effet dans le même rôle [1].

Malheureusement il n'en est pas ainsi de la musique que Rossini a écrite à Naples. On n'a pas seulement à lutter avec l'*étendue* de la voix, mais encore avec la *qualité et la nature des ornements*, et cet obstacle est terrible et presque toujours insurmontable. J'en appelle à tout amateur qui aura lu un rôle *(una parte)* de Davide ou de la Colbran.

Ainsi Velluti à Milan, dans l'*Aureliano in Palmira*, fit naître chez Rossini l'idée de la révolution qu'il devait exécuter plus tard, et mademoiselle Colbran à Naples le força à donner à cette révolution une extension que je crois fatale à sa gloire. Tous les opéras écrits à Naples forment la seconde manière de Rossini.

1. L'air *di tanti palpiti* a été chanté avec succès, sous nos yeux *, en trois tons différents.

## CHAPITRE XXX

### TALENT SURANNÉ EN 1840.

J'écris le présent chapitre par un sentiment de tendre pitié pour plusieurs jeunes demoiselles de douze à quinze ans que je vois avec peine chercher à atteindre le *beau idéal* en musique au moyen du piano. C'est en vain qu'on a conseillé à quelques-unes d'entre elles, qui avaient un peu de voix, d'apprendre à chanter ; elles ont repoussé cet avis. Il suit de là que dans douze ou quinze ans elles auront en musique un talent aussi suranné que le peut être aujourd'hui celui de leurs grand'mères qui, il y a vingt ans, jouaient fort proprement sur l'épinette de petits airs sautillants. Se trouvant aujourd'hui des pianistes assez distinguées, les jeunes personnes dont je parle ont sans doute de belles jouissances d'orgueil ; mais rien ne diffère

plus au monde du doux plaisir que la musique doit inspirer. Les jeunes personnes qui ne savent que bien jouer du piano et lire la musique aussi rapidement qu'une page de français, ne comprennent rien à toutes les *nuances* du chant ; la partie *touchante* de la musique reste pour elles une terre inconnue ; et, à la rapidité de la révolution qui s'opère sous nos yeux, dans quinze ans cette terre inconnue d'aujourd'hui sera la seule à la mode. On se récrie déjà sur le nombre ennuyeux des bons pianistes.

Les jeunes personnes qui savent un peu de musique comprendront facilement que les *nuances* en partie improvisées d'après les exigences actuelles des spectateurs [1] ne peuvent exister que dans le chant, et que ce sont ces nuances qui produisent les miracles de la musique, miracles que l'on prête ensuite aux instruments dans le *discours ordinaire*, mais qu'ils sont incapables de faire naître. Est-ce que jamais de la vie on a fait recommencer une sonate ? Les instruments ne touchent guère ; ils font rarement couler des larmes ; en revanche, ils produisent le froid plaisir de l'admiration pour la difficulté vaincue, et par conséquent tout le monde peut applaudir un concerto. Le cœur le plus froid, doublé de la tête la plus méthodique et d'une patience allemande, réussira cent fois mieux au

1. Marchesi changeait chaque soir toutes les *fioriture* de ses rôles. (Milan, 1794.)

piano que l'âme de Pergolèse. Je ne crains pas de le dire, on est plus musicien dans le vrai sens du mot, en chantant bien la romance de Blondel, de *Richard Cœur de Lion*, qu'en exécutant, à la première vue, une grande fantaisie de Hertz ou de Moschelès. Si l'on chante parfaitement cette romance, on comprendra tous les opéras de Rossini ; on sera sensible aux moindres inflexions de voix de mesdames Fodor et Pasta. Par le piano, poussé à quelque degré d'habileté que l'on veuille le supposer, on sera sensible à l'orchestre de Rossini et aux concertos de violon.

---

## CHAPITRE XXXI

### ROSSINI SE RÉPÈTE-T-IL PLUS QU'UN AUTRE ? DÉTAILS DE CHANT.

Le système des variations, *variazioni*, a souvent porté Rossini à se copier soi-même ; comme tous les voleurs, il espérait cacher ses larcins.

Après tout, pourquoi ne serait-il pas permis à un pauvre maestro qui doit composer un opéra en six semaines, malade ou non, bien ou mal disposé, d'user de cet expédient dans les moments où l'inspiration se tait ? Mayer, par exemple, ou tout autre que je ne veux pas nommer, ne se copie pas, il est vrai, mais il nous plonge dans un sentiment d'apathie, suivi bientôt de l'oubli de tous les maux. Rossini, au contraire, ne nous donne jamais ni paix ni trêve ; on peut s'impatienter à ses opéras, mais certes l'on n'y dort pas : que l'impression soit

tout à fait nouvelle, ou seulement un souvenir agréable, c'est toujours du plaisir qui succède à du plaisir ; jamais de vide comme dans le premier acte de la *Rosa bianca*, par exemple.

Tout le monde convient de la fécondité d'imagination de Rossini, et cependant quatre ou cinq journaux * obscurs redisent tous les matins aux demi-savants que Rossini se répète, qu'il se copie, qu'il manque d'invention, etc., etc. ; sur quoi je prends la liberté de faire les questions suivantes :

1° Combien les grands maîtres d'autrefois plaçaient-ils de morceaux capitaux dans chacun de leurs ouvrages ?

2° A combien de ces morceaux le public faisait-il attention ?

3e Parmi ces morceaux, combien réussissaient ?

Paesiello vit peut-être applaudir quatre-vingts morceaux principaux dans ses cent cinquante opéras. Rossini en compterait facilement une centaine réellement différents dans ses trente-quatre opéras. Un sot, qui voit des esclaves nègres pour la première fois, s'imagine que tous se ressemblent ; les jolis airs de Rossini sont des nègres pour les sots.

Le plus grand défaut du public de Louvois, le dernier voile qui doit s'abaisser devant ses yeux pour qu'il arrive à la sûreté de goût du public de San-Carlo ou de la Scala, c'est qu'il veut tout entendre ; il veut pour ainsi dire *profiter de son argent*, il ne veut rien perdre ; il faut que tout soit de la

même force ; il faut qu'une tragédie soit composée en entier de mots aussi frappants que le *qu'il mourût !* des *Horaces* ou le *moi !* de *Médée.*

Cette prétention est tout simplement *contre la nature du cœur humain.* Aucun homme *sensible aux arts* ne pourrait trouver du plaisir à trois morceaux sublimes qui se suivraient immédiatement.

Il faut être juste ; le grand obstacle au bon goût du public de Louvois vient :

1° De la petitesse de la salle ;

2° Du trop grand degré de lumière ;

3° De l'absence des loges séparées.

L'enthousiasme, dans une salle *petite,* conduit bientôt à un état nerveux et pénible [1].

J'en suis fâché, parce que cela choque nos idées de convenances ; mais l'âme humaine a besoin de quatre minutes de conversation à mi-voix pour se délasser d'un duetto sublime, et être capable de trouver du plaisir à l'air qui va suivre.

Ce n'est jamais impunément, dans les arts comme en politique, que l'on choque la nature des choses. La vanité peut faire tenir encore pendant dix ans aux usages que j'attaque, et persuader aux gens que parler à l'opéra, c'est se déclarer soi-même un amateur peu passionné. Qu'arrivera-t-il du silence scrupuleux et de l'attention *continue* ? Que moins de gens s'amuseront à Louvois. Les spectateurs

1. Pourquoi ? C'est un problème que je soumets au savant docteur Edwards.

exclus par le malaise *physique* seront justement ceux qui sont le plus faits pour goûter la volupté d'un beau *chant*, et toutes les finesses de la musique. A Louvois, un opéra qui n'a que six morceaux, tous très beaux, va aux nues ; si ces six morceaux sublimes sont entourés de sept ou huit morceaux inférieurs, lesquels, si les pédants n'existaient pas, nous délasseraient et *augmenteraient nos plaisirs*, l'opéra n'a pas de succès. Le public ne veut pas prendre sur lui de ne s'intéresser qu'à ce qui est intéressant ; car alors il faudrait, à la première représentation, qu'il jugeât tout seul comme un grand garçon.

Les premières fois que l'on ouvre les partitions de Rossini, l'on dirait que les difficultés que présente l'exécution du chant condamnent ces partitions à n'avoir qu'un petit nombre d'interprètes ; mais l'on s'aperçoit bientôt que cette musique offre la réunion de tant de moyens de plaire [1] que, même exécutée avec la moitié seulement des ornements que Rossini y a placés, ou avec les mêmes *fioriture* arrangées d'une manière différente, elle plaît encore. Un chanteur médiocre, pourvu qu'il ait de *l'agilité*, pourra toujours exécuter avec succès, *pour Rossini*, un morceau de ce maître. L'agrément séduisant de la cantilène qui n'est jamais dure ni violente *par excès de force ;* la vivacité, le rhythme suave

1. Calculés sur nos besoins *actuels* ; cette musique est éminemment *romantique*.

des accompagnements produisent par eux-mêmes un tel sentiment de plaisir, que, quelques modifications que le chanteur soit obligé, par l'impuissance de sa voix, de faire subir aux *agréments* des chants de Rossini, sa musique, quoique ainsi mutilée, produit toujours un effet piquant et fort agréable. Il n'en allait pas ainsi autrefois du temps des Aprile et des Gabrielli [1], lorsque le maestro donnait dans ses airs tout l'espace possible au chanteur, et lui fournissait à chaque instant l'occasion de faire valoir son talent. Si le chanteur était médiocre et n'avait que de l'agilité, qualité qui est loin de suffire pour atteindre à la perfection du chant, l'air et le chanteur faisaient *fiasco.*

On pourra dire : Si Rossini avait trouvé en 1814 un grand nombre de bons chanteurs, eût-il pensé à la révolution qu'il a faite, eût-il introduit le système de tout écrire ?

Son amour-propre y eût peut-être songé, mais celui des chanteurs s'y fût vivement opposé ; voyez de nos jours Velluti qui ne veut pas chanter sa musique.

On ira plus loin, on dira : lequel des deux systèmes est préférable ? Je réponds : l'ancien système un peu modernisé. Il ne faudrait pas, ce me semble, écrire tous les agréments, mais il faudrait

1. La Gabrielli ne chantait bien que lorsque son amant était dans la salle. On fait cent histoires en Italie de ses caprices incroyables. Elle était Romaine.

restreindre la liberté du chanteur. Il n'est pas bien que Velluti chante la cavatine de l'*Aureliano* de manière à ce qu'elle soit à grand'peine reconnue de l'auteur lui-même ; c'est alors Velluti qui est l'auteur véritable des airs qu'il chante, et il vaut mieux conserver séparés deux arts si différents.

---

## CHAPITRE XXXII

### DÉTAILS DE LA RÉVOLUTION OPÉRÉE PAR ROSSINI.

Le *beau chant* * commença en 1680 avec Pistocchi ; Bernacchi, son élève, lui fit faire d'immenses progrès (1720). La perfection de cet art a été en 1778 sous Pacchiarotti. Depuis l'on n'a plus fait de *soprani* et il est tombé.

Millico, Aprile, Farinelli, Pacchiarotti, Ansani, Babini, Marchesi, durent leur gloire à ce système des anciens compositeurs, qui dans certaines parties de l'opéra ne leur donnaient presque qu'un *canevas* [1] ; et il n'est pas un, peut-être, de ces grands

1. Les grands chanteurs ne changeaient pas le motif des airs, ils le donnaient avec assez de simplicité, puis commençaient à broder. Ils avaient à la fin de chaque air vingt mesures pour les *gorgheggi* et autres agréments légers, et enfin l'air de bravoure comme *pria che spunti* dans le *Mariage secret.* Rossini eût écrit les agréments de cet air. Il est du genre qu'on appelle à Naples *aria di narrazione.*

chanteurs à qui ses contemporains n'aient été redevables du talent de deux ou trois cantatrices excellentes. L'histoire des Gabrielli, des De' Amicis, des Banti, des Todi, nous donne les noms des *soprani* célèbres qui leur montrèrent le grand art de conduire la voix.

Plusieurs des premières cantatrices de l'époque actuelle doivent leur talent à Velluti (mademoiselle Colbran, par exemple).

C'était surtout dans l'exécution du *largo* et du *cantabile spianato* que brillaient les talents des *soprani* et de leurs élèves. Nous avons un bel exemple de ce genre de chant dans la prière de *Romeo*. Or voilà précisément l'espèce de cantilènes que Rossini a soigneusement bannie de ses opéras, depuis son arrivée à Naples, et depuis qu'il a adopté ce qu'on appelle en Italie sa *seconde manière*. Un chanteur travaillait jadis six ou huit ans pour parvenir à chanter le *largo*, et la patience de Bernacchi est célèbre dans l'histoire de l'art. Arrivé une fois à ce point de perfection, de pureté et de *douceur de son* nécessaires en 1750 pour bien chanter, il n'avait plus qu'à recueillir, sa réputation et sa fortune étaient faites. Depuis Rossini, personne ne songe à chanter bien ou mal un *largo*, et si l'on présentait un de ces morceaux au public, je vois d'ici certain mot relatif au diable et à son enterrement qui se trouverait sur toutes les lèvres ; le public croirait mourir d'ennui : c'est tout simple-

ment qu'on lui parle une langue étrangère qu'il croit savoir, mais que dans le fait il a besoin d'apprendre.

Le chant ancien touchait l'âme, mais quelquefois pouvait paraître languissant. Le chant de Rossini plaît à l'esprit et jamais n'ennuie. Il est cent fois moins difficile d'acquérir le talent de bien chanter un grand rondo de Rossini, celui de la *Donna del Lago* par exemple, que celui qu'il faut pour bien chanter un grand air de Sacchini.

Les nuances pour les tenues de voix, le chant de *portamento* [1], l'art de modérer la voix pour la faire tomber également sur toutes les notes dans le chant *legato*, l'art de reprendre la respiration d'une manière insensible et sans rompre le long période vocal des airs de l'ancienne école, composaient autrefois la partie la plus difficile et la plus nécessaire de l'exécution. L'agilité plus ou moins brillante de l'organe ne servait que pour les *gorgheggi*, c'est-à-dire, n'était employée que pour le luxe, que pour l'apparat, en un mot que pour ce qui brillait, et jamais pour ce qui faisait les délices du cœur. Il y avait à la fin de chaque air, à la *cadenza*, vingt mesures destinées uniquement à faire

1. Je trouve une difficulté presque insurmontable à parler du chant en français. Voici ce petit passage en italien : « Le ombreggiature per le messe di voce, il cantar di porta-« mento, l'arte di fermare la voce per farla fluire eguale « nel canto legato, l'arte di prender fiato in modo insensi-« bile e senza troncare il lungo periodo vocale delle arie « antiche. »

briller le gosier du chanteur, à faire des *gorgheggi*.

Les amis les plus sincères de Rossini reprochent avec raison à la révolution qu'il a opérée en musique d'avoir resserré les limites du chant, d'avoir *diminué* les qualités *touchantes* de ce bel art, d'avoir rendu inutiles aux chanteurs certains exercices desquels dérivaient ensuite ces *transports de folie* et de bonheur si fréquents dans l'histoire de Pacchiarotti et de la musique ancienne, et si rares aujourd'hui. Ces miracles provenaient *du pouvoir de la voix*.

La révolution rossinienne a tué l'originalité des chanteurs. A quoi bon pour ceux-ci se donner des peines infinies pour parvenir à rendre sensibles au public, 1° les qualités *individuelles* et *natives* de leurs voix ; 2° l'expression particulière que leur manière de sentir peut lui donner ? Ils sont condamnés à ne jamais trouver, dans les opéras de Rossini ou de ses imitateurs, une seule occasion de montrer au public ces qualités dont l'acquisition leur coûterait des années entières de travaux assidus. D'ailleurs, l'habitude de trouver tout inventé, tout écrit, dans la musique qu'ils doivent chanter, leur ôte tout esprit d'invention et les rend paresseux. Les compositeurs ne leur demandent plus avec leurs partitions actuelles qu'une exécution pour ainsi dire *matérielle* et *instrumentale*. Le *lasciatemi fare* (je me charge de tout) de Rossini avec ses chanteurs en est venu à ce point, que ceux-ci n'ont plus même la faculté de composer le

*point d'orgue ;* presque toujours ils trouvent que Rossini l'a brodé à sa manière.

Autrefois les Babini, les Marchesi, les Pacchiarotti, inventaient les ornements compliqués ; surtout ils appliquaient, suivant l'inspiration de leur talent *et de leur âme*, les ornements les plus simples, tels que les *appoggiature*, les *grupetti*, les *mordenti*, etc .; toute la parure du chant *(i vezzi melodici del canto)*, comme disait Pacchiarotti (Padoue, 1816), appartenait de droit au chanteur. Crescentini donnait à sa voix et à ses inflexions une teinte vague et générale de *contentement* dans l'air : *ombra adorata, aspetta ;* il lui semblait *au moment où il chantait* que tel devait être le sentiment d'un amant passionné qui va rejoindre ce qu'il aime. Velluti, qui comprend la situation d'une manière différente, y met de la mélancolie et une réflexion triste sur le sort commun des deux amants. Jamais un maestro, quelque habile que vous veuillez le supposer, n'arriverait à noter exactement l'*infiniment petit*, qui forme la perfection du chant dans cet air de Crescentini, infiniment petit qui change d'ailleurs suivant l'état de la voix du chanteur, et le degré d'enthousiasme et d'illusion dont il est animé. Un jour, il est disposé à exécuter des ornements remplis de mollesse et de *morbidezza ;* un autre jour, ce sont des *gorgheggi* pleins de force et d'énergie qui lui viennent en entrant en scène. Pour atteindre à la perfection du chant, il faut

qu'il cède aux inspirations du moment. Un grand chanteur est un être essentiellement nerveux. C'est le tempérament contraire qu'il faut pour bien jouer du violon [1] ; enfin le maestro ne doit pas écrire tous les agréments, car il faut une connaissance intime et parfaite de la voix à employer, qui ne se rencontre guère que chez l'artiste qui la possède et qui a passé vingt ans de sa vie à l'étudier et à l'assouplir [2]. Un agrément, je ne dirai pas mal exécuté, mais exécuté mollement, sans *brio*, détruit le charme en un clin d'œil. Vous étiez au ciel, vous retombez dans une loge d'opéra, et quelquefois dans une classe de chant.

1. Paganini, le premier violon d'Italie et peut-être du monde, est dans ce moment un jeune homme de trente-cinq ans, aux yeux noirs et perçants, et à la chevelure touffue. Cette âme ardente n'est pas arrivée à son talent sublime par huit ans de patience et de conservatoire, mais par une erreur de l'amour qui, dit-on, le fit jeter en prison * pour de longues années. Solitaire et abandonné dans une prison qui pouvait finir par l'échafaud, il ne lui resta dans les fers que son violon. Il apprit à traduire son âme par *des sons* ; et les longues soirées de la captivité lui donnèrent le temps d'être parfait dans ce langage. Il ne faut pas entendre Paganini lorsqu'il cherche à lutter avec des violons du Nord dans de grands concertos, mais lorsqu'il joue des caprices, une soirée qu'il est en verve. Je me hâte d'ajouter que ces caprices sont plus *difficiles* qu'aucun concerto.

2. Velluti prépare trois espèces d'agréments pour le même passage ; au moment de l'exécution, il emploie celui pour lequel il se sent de la facilité ; au moyen de cette précaution, ses agréments ne sont jamais *stentati* (forcés).

## CHAPITRE XXXIII

### EXCUSES. — ORIGINALITÉ DES VOIX, EFFACÉE PAR ROSSINI.

Rien n'étant si futile que la musique, je sens bien qu'il est fort possible que le lecteur se scandalise de me voir faire gravement un nombre infini de petites remarques, ou raconter quelques anecdotes sans chute piquante, et d'ailleurs surchargées de ces grands mots de *beau idéal*, de *bonheur*, de *sublime*, de *sensibilité*, que je prodigue trop.

Ce manque d'intérêt sérieux me plaît dans la musique ; je suis las des intérêts sérieux, et je regrette le temps où les colonels faisaient de la tapisserie, et où l'on jouait au bilboquet dans les salons. J'ai vu mon siècle, il est avant tout *menteur* [1];

1. Je viens de rencontrer un jeune homme de vingt-deux ans, qui a fait une tragédie reçue aux Français ; son grand soin, en me parlant, a été de se moquer beaucoup du système tragique dans lequel il a travaillé.

d'après cette idée, si j'ai eu un soin constant, c'est de ne rien *exagérer par le style*, et d'éviter avant tout d'obtenir quelque effet par une suite de considérations et d'images d'une chaleur un peu forcée, et qui font dire à la fin de la période : voilà une belle page. D'abord, entré fort tard dans le champ de la littérature, le ciel m'a tout à fait refusé le talent de parer une idée et d'exagérer avec grâce ; ensuite, à mes yeux, il n'y a rien de pis que l'exagération dans les intérêts tendres de la vie. On obtient un effet d'un moment qui, un quart d'heure après, crée un sentiment de répugnance ; et le lendemain on ne reprend pas le livre ; on se dirait presque : je n'ai pas assez de vivacité dans le cœur aujourd'hui *(high spirits)* pour me plaire à être trompé avec esprit. Ce n'est pas, ce me semble, pour donner des jouissances dans les moments où l'âme est pleine de feu et de bonheur que sont faits les beaux-arts ; alors on n'a que faire de leur secours, et il n'y a qu'un sot qui ouvre un livre quand il est heureux. La tâche des beaux-arts est de bien plus longue durée, et bien mieux calculée sur les chances ordinaires de la vie. Les beaux-arts sont faits pour consoler. C'est quand l'âme a des regrets, c'est durant les premières tristesses des jours d'automne de la vie, c'est quand on voit la méfiance s'élever comme un fantôme funeste derrière chaque haie de la campagne, qu'il est bon d'avoir recours à la musique.

Or, ce que l'on abhorre le plus dans cette situation de l'âme, c'est l'exagération. Partout où j'ai rencontré une idée susceptible de donner une période à chute brillante, j'ai *diminué* ce qui me semble la vérité, pour que le petit plaisir du moment ne causât pas méfiance et dégoût un quart d'heure après. Une femme d'un esprit délicat, qui venait de perdre un ami intime, osait dire, avec toute la liberté du discours familier, à un ami qui lui restait : L'esprit de monsieur un tel était pour moi, lorsque j'avais du chagrin, comme ces bons sophas de velours, bien élastiques, où dans les moments de fatigue l'on a tant de plaisir à se placer bien à son aise. Voilà un peu le genre de plaisir et de consolation que j'ai trouvé dans la musique. Cet art donne des regrets tendres en procurant la *vue du bonheur ;* et faire voir le bonheur, quoique en songe, c'est presque donner de l'espérance. J'ai vingt fois quitté les livres d'un des hommes rares que la France ait produits, je me disais : ce n'est qu'un rhéteur. N'ayant pas la plus petite étincelle de sa rare éloquence, j'ai surtout cherché à éviter le défaut qui me rend Rousseau illisible [1]. Mais revenons à cet art charmant pour lequel il a écrit des pages brûlantes.

1. Il me semble qu'à Genève l'on fait assez peu de cas de Rousseau ; en revanche, la réputation de ce Voltaire si léger, si moqueur, si antireligieux, si anti-Genevois, me semble croître chaque jour : c'est qu'après tout Voltaire a fini par mourir avec quatre-vingt mille livres de rente.

Les dilettanti passionnés, nés du temps de Rossini, et pour ainsi dire fils de la révolution qu'il a faite, me permettront de leur raconter les avantages qui dérivaient pour l'expression, c'est-à-dire, en d'autres termes, pour le plaisir du spectateur, du respect pour les droits des chanteurs dignes de ce nom.

Les voix humaines n'ont pas moins de diversités entre elles que les physionomies. Ces diversités, que nous trouvons dans les voix *parlées*, deviennent cent fois plus frappantes encore dans les voix qui chantent.

Le lecteur a-t-il jamais fait attention au son de voix de mademoiselle Mars ? Où trouver une voix chantante qui tienne la centième partie des miracles que promet cette voix lorsqu'elle nous dit un mot tendre de Marivaux ?

L'attendrissement, l'étonnement, la terreur, etc., vont produire des changements différents dans les voix de ces trois femmes avec lesquelles nous parlons musique ; et *l'attendrissement*, par exemple, dans une de ces voix, qui en parlant n'a rien de fort remarquable, va produire une espèce de son délicieux, et qui, en un clin d'œil, par un effet électrique et nerveux, disposera tout un auditoire à la mélancolie. Avec le système de Rossini, cette variété, cette nuance particulière des voix ne paraîtra jamais. Toutes les voix chantent plus ou moins bien la même

musique ; voilà tout : donc l'art est *appauvri* [1].

Toutes les voix ont dans leur son naturel (dans leur *metallo*) une correspondance plus ou moins manifeste avec l'expression de tel ou tel sentiment. J'entends par *metallo* le *timbre* d'une voix, sa qualité native, laquelle est tout à fait indépendante du talent que le chanteur qui emploie cette voix peut avoir ou ne pas avoir.

Une voix pure ou voilée, faible ou forte, pleine ou *sottile*, criarde ou à sourdines [2], possède en soi des éléments naturels d'expressions diverses, et par elles-mêmes plus ou moins agréables.

Pourvu qu'une voix soit juste et puisse soutenir le son d'une manière ferme, on peut avancer qu'on trouvera tôt ou tard le moyen de la rendre agréable, au moins pour quelques instants. Il suffit que le compositeur veuille bien se donner la peine de trouver une cantilène dans les intervalles *expressifs* de cette voix. Il faut d'abord *que la situation* donnée par le poète ne soit pas contraire à la qualité native de cette voix. Est-elle douce, tendre, touchante ; si la situation est impérieuse et forte comme celles du rôle de l'*Elisabeth* de Rossini, il est évident que la voix dont nous parlons ne trouvera jamais l'occasion de briller et de faire plaisir. Tout le

1. Il ne s'agit pas de la voix particulière pour laquelle Rossini a noté tous les agréments. Mademoiselle Colbran doit à Rossini une partie de sa gloire.

2. On dirait en italien : *Una voce pura o velata, debole o forte, piena o sottile, stridula o smorzata.*

talent possible, toute la sensibilité que peut avoir un chanteur, ne font rien au *metallo* de sa voix. On n'arrive aux miracles dans cet art qu'autant qu'une voix assouplie par de longues études trouve une situation qui requiert précisément le *metallo* (la nuance d'expression native, le timbre) qu'elle possède. C'est parce que toutes ces circonstances, si difficiles à réunir qu'on ne peut en quelque sorte jamais les prévoir, se rencontraient pour son bonheur, que le public de la Scala faisait répéter *cinq fois de suite* le même air à Pacchiarotti * [1].

Une fois l'originalité des voix admise, on voit paraître pour les compositeurs le devoir de tirer parti des qualités *natives* de chaque voix, et par conséquent d'éviter ses inconvénients. Quel maestro serait assez peu adroit pour confier à madame Fodor un récitatif passionné, ou à madame Pasta un air surchargé de petits ornements rapides et brillants ? De là vient l'usage si commun en Italie pour les chanteurs du second ordre [2] de voyager avec des airs appelés *di baule* (de bagage, qu'on porte avec soi comme un vêtement). Quelque musique qu'un maestro compose et donne à chanter à ces artistes

1. Pacchiarotti lui-même a bien voulu me donner ces idées en me montrant son joli jardin anglais et sa tour du cardinal Bembo, près le Prato della Valle, à Padoue, 1817. Voir le voyage intitulé *Rome, Naples et Florence en* 1817.

2. Et bien souvent du premier ; Crivelli et Velluti ne voyagent plus qu'avec l'*Isolina* de Morlachi, opéra qu'ils donnent partout.

du second ordre, ils trouvent toujours le secret d'y placer, en tout ou en partie, leurs airs de *baule* *, ce qui fait un sujet éternel de plaisanterie dans les théâtres d'Italie.

Toutefois, par cette pratique, ces chanteurs peu habiles atteignent le grand but de tous les arts : *ils font plaisir.* Voyez-vous la distance immense où nous sommes de notre orchestre de Louvois, et du système actuel de la musique dans cette salle ?

Par l'effet d'un simple changement dans le mouvement, la phrase principale d'un air peut présenter un sens presque entièrement différent. Telle phrase qui peignait la fureur n'exprimera plus que le dédain, et cependant, malgré ce changement dans l'expression, la voix du pauvre chanteur, accoutumé à cette phrase, la chantera encore fort bien, et de manière à faire grand plaisir. C'est que cette phrase principale s'accorde mieux que toute autre : 1° avec les qualités *natives* de la voix du chanteur ; 2° avec le genre de sensibilité qu'il tient de la nature ; 3° enfin, avec le degré d'habileté qu'il a pu acquérir dans les conservatoires. Par ce système, l'on n'a jamais de chant *stentato* (forcé) ; c'est le grand défaut du chant de Feydeau, qui toutefois est de quarante ans moins barbare que celui du grand Opéra.

On voit que l'on peut être chanteur du premier ordre et ne pas savoir lire la musique. Le talent de

lire est un talent tout à fait différent [1], et qui ne requiert que de la patience et un caractère méthodique et froid.

Un seul opéra, quelquefois un seul air, fait, en Italie, la fortune d'un chanteur médiocre ; celle d'un artiste du premier ordre tenait, avant Rossini, à dix ou douze airs tout au plus. L'art du chant est si délicat, le plaisir tient à si peu de chose, qu'un chanteur n'aura jamais de succès véritable qu'autant qu'il réunira dans un air toutes les convenances que nous avons indiquées plusieurs fois. Rien n'est donc mieux calculé pour le plaisir des spectateurs que les airs *di baule*. On peut suivre de l'œil la vérité de ce principe jusque dans l'art théâtral ; avec combien de rôles mademoiselle Mars et Talma ont-ils fait leur réputation ? Le système des airs *di baule* est fort bien inventé, non seulement par rapport à la médiocrité naturelle des talents dans un art si difficile, mais aussi par rapport à l'extrême médiocrité des ressources de beaucoup de petites villes d'Italie qui, malgré la pauvreté de leur budget, ne laissent pas d'avoir chaque année deux ou trois opéras très passables au moyen des airs *di baule*, et de la réunion de deux ou trois chanteurs médiocres

1. En Italie, on appelle ces chanteurs qui lisent difficilement, *orecchianti* ; la qualité contraire est exprimée par le mot *professore*. On vous dira à Florence : *Zuchelli è un professore* ; ce qui ne veut nullement dire que Zuchelli donne des leçons, mais qu'il sait fort bien la musique.

qui chantent fort bien un air ou deux chacun [1].

Dès que le maestro oublie d'avoir égard au *metallo* des voix de ses chanteurs (aux qualités natives de leurs voix), au genre de sensibilité qu'ils portent dans leurs rôles, au degré de talent qu'ils ont acquis comme chanteurs (à la *bravura*), il court le risque presque certain d'arriver, après tous ses efforts, à un opéra chanté correctement, mais qui ne fera de plaisir à personne.

Supposons un chanteur qui ne puisse exécuter que d'une manière forcée *(stentata)* les *volate*, les *arpeggi*, les *salti* descendants ; si le compositeur n'évite pas avec le plus grand soin ces moyens de mélodie, ses chants dans l'exécution peuvent arriver à ce point de ridicule, d'exprimer tout le contraire de ce qu'il aura voulu dire. Si l'on veut me passer un peu de simplicité dans l'expression et même dans les idées, je vais expliquer fort clairement ma pensée. Pour représenter aux yeux de l'âme la chute rapide et non interrompue des eaux du ciel, ou l'ordre qu'un despote de l'Orient donne à l'un de ses esclaves de disparaître à l'instant de sa présence, le maestro aura orné sa cantilène d'une *volata discendente ;* rien de mieux dans la partition. Arrive le grand jour de la première représentation, et le

1. J'ai trouvé, en octobre 1822 *, un opéra charmant à Varèse, ville de Lombardie aussi grande que Saint-Cloud, et dont les habitants sont remarquables par une obligeance parfaite envers les étrangers.

chanteur malhabile, au lieu de nous présenter l'idée d'un roi tout-puissant qui donne un ordre respecté, fera penser toute une salle à la fois à la colère risible d'un vieux procureur bègue, se mettant en fureur au fond de son étude. S'il ne tombe pas jusqu'à ce degré de ridicule, du moins sa *volata* étant mal exécutée, l'idée de *rapidité* ne s'offrira pas à l'auditeur, et l'ordre terrible du despote, qui veut que l'on disparaisse à l'instant de sa présence, ne sera plus qu'une invitation fort modérée de quitter la cour quand cela sera commode au personnage exilé. Je prie de remarquer qu'il n'est pas un seul des ornements, exécutés par la voix de Velluti, sur lequel on ne puisse établir un raisonnement analogue. A chaque instant, loin de l'Italie, je vois dire à la musique de Rossini presque le contraire de ce qu'il a voulu exprimer ; c'est que sa partition a forcé le chanteur à faire tel ou tel ornement auquel souvent sa voix ne peut pas atteindre. Alors je n'entends qu'à demi ou aux trois quarts telle cantilène de Rossini que j'ai dans l'oreille. On sent que le système de la musique ancienne ne créait pas la possibilité d'un tel inconvénient. Après l'obstacle facile à éviter de quelques sons extrêmement élevés (obstacle provenant de la voix extraordinaire de l'artiste pour qui le compositeur avait écrit), les chanteurs se trouvaient tout à fait les maîtres de faire usage des seuls ornements de l'effet desquels ils étaient sûrs ; et rien ne les empêchait

de présenter à l'admiration du spectateur les beautés individuelles de leur voix et de leur talent.

Quelque dilettante instruit et qui se sera donné le plaisir d'étudier les voix des chanteurs qui ont paru dans les neuf opéras écrits à Naples par Rossini, m'objectera que souvent ce maître n'a pas tiré parti de tous les avantages que présentait le genre de voix particulier à chacun d'eux. Je n'ai rien à répondre, si ce n'est qu'apparemment le compositeur était amoureux de sa prima donna, et ne voulait pas qu'elle fût éclipsée.

A cette exception près, le chant de Rossini dans ses opéras de Naples est la biographie non seulement de la voix de mademoiselle Colbran, mais encore de celles de Nozzari, de Davide, de madame Pisaroni, etc. On voit dans ces partitions que tous les ornements que les chanteurs pouvaient autrefois appliquer *ad libitum*, sont devenus parties constitutives, nécessaires et *indispensables* des chants de Rossini : or, comment parvenir à rendre ces chants, lorsque le chanteur n'a pas dans la voix le même genre de facilité que Nozzari ou Davide ?

Les opéras de la seconde manière de Rossini ne sont jamais ennuyeux comme un opéra *vide* de Mayer, par exemple ; mais ils ne produisent l'effet enchanteur qu'ils obtinrent à Naples que quand, par hasard, ils rencontrent un chanteur qui a précisément dans la voix *le même genre d'agréments et de*

*facilité* que l'artiste pour lequel le rôle a été écrit.

On voit comment tel opéra qui a eu un succès fou à Naples peut sembler fort ennuyeux à Louvois. Les deux publics ont raison ; et il n'est point nécessaire d'aller chercher bien loin des causes métaphysiques pour cet effet tout simple. Le tort est tout entier aux directeurs. Quoi de plus impertinent, par exemple, que la dernière reprise des *Horaces* ? En Italie, on eût demandé les directeurs du théâtre, et ils auraient paru sur la scène pour y être sifflés en leur nom [1].

Quel que soit le système adopté par Rossini, à force de génie, d'imagination et de *rapidité*, il n'est jamais ennuyeux ; mais figurez-vous le singulier effet de la musique de ses imitateurs lorsqu'elle vient à être jouée dans un autre théâtre que celui pour lequel ils ont travaillé. Ainsi que la musique de Rossini, elle est presque entièrement tissue avec les agréments qu'exécutent bien les chanteurs pour lesquels ils ont écrit, agréments desquels ils ont fait des motifs. Ces motifs étant mal exécutés par des chanteurs dont la voix s'y refuse *, on arrive à ce degré de médiocrité intolérable dans les beaux-arts et dans la musique plus que partout ailleurs.

Il va sans dire que toutes ces critiques du sys-

1. Un entrepreneur n'eût jamais eu l'audace de donner *les Horaces* avec les voix qu'on nous a présentées. Il faut mettre Louvois en entreprise comme la Scala.

tème de Rossini ne s'appliquent nullement aux temps heureux où il écrivait :

*Eco pietosa !...*
*Di tanti palpiti...*
*Pien di contento il seno...*
*Non è ver mio ben, ch'io mora...*
*Se tu m'ami, o mia regina, etc.*

Ce qu'il y a d'affreux, c'est que, s'il eût continué à marcher dans la même route, probablement il eût fait encore mieux que ces airs sublimes. Il est un peu revenu vers le temps de sa jeunesse dans quelques airs de la *Donna del Lago ;* il a été vraiment *ossianique.* Mais cet opéra est beaucoup plus épique que dramatique.

Ai-je besoin de répéter que Velluti, le prince des chanteurs actuels, tout en exécutant les difficultés les plus étonnantes, abuse souvent de ses moyens au point d'opprimer les chants du maestro, et de les rendre fort difficiles à reconnaître ? Jamais Velluti ne donne le plaisir d'entendre un chant simple. Il ne chante presque jamais la musique de Rossini. Velluti veut avant tout voir des transports d'admiration dans la salle ; il y est acccoutumé. Or, il ne peut pas, par exemple, exécuter les *scale in giù* (les gammes en montant), ornement si facile à mademoiselle Colbran et si prodigué pour elle. Il suit de là que toute la musique écrite pour mademoiselle Colbran ou ne peut être exécutée par Velluti, ou ne produirait qu'un effet médiocre, et n'aurait pour tout résultat qu'un succès d'estime.

## CHAPITRE XXXIV

### QUALITÉS DE LA VOIX.

Un cor de chasse s'entend, dans les montagnes d'Écosse, bien au delà de la portée de la voix de l'homme. Voilà le seul rapport sous lequel l'art soit parvenu à surpasser la nature, la *force du son.* Sous le rapport bien autrement important de l'accentuation et de l'agrément, la voix de l'homme est encore supérieure à tous les instruments, et l'on peut même dire que les instruments ne plaisent qu'à proportion qu'ils parviennent à se rapprocher de la voix humaine.

Il me semble que si, dans un moment de tranquillité pensive et de douce mélancolie, nous voulons interroger notre âme avec soin, nous y lirons que le charme de la voix provient de deux causes :

1° La teinte de passion, qu'il est impossible

qu'une voix ne porte pas dans ce qu'elle chante. La voix des cantatrices les plus froides, mesdames Camporesi, Fodor, Festa, etc., exprime toujours, à défaut d'autre sentiment, une certaine joie vague. Je ne cite pas madame Catalani; sa voix miraculeuse produit cette sorte d'impression qui remplit l'âme à l'aspect d'un prodige. Ce trouble de notre cœur nous empêche d'abord d'apercevoir la belle et noble impassibilité de cette cantatrice unique. On peut se figurer, par plaisir, la voix de madame Catalani réunie à l'âme passionnée et au talent dramatique de madame Pasta. En suivant un instant ce roman, on trouvera des regrets, mais en revanche on restera convaincu que la musique est le plus puissant des beaux-arts [1].

2° Le second avantage de la voix, c'est la parole ; elle indique à l'imagination des auditeurs le genre d'images qu'ils doivent se figurer.

Si la voix humaine, comparée aux instruments, a moins de force, elle possède à un degré bien autrement parfait le pouvoir de graduer les sons.

La variété des inflexions, c'est-à-dire, l'impossibilité pour la voix d'être *sans passion*, l'emporte de beaucoup à mes yeux sur l'avantage de prononcer des paroles.

1. Quels plaisirs ravissants ne devrions-nous pas à Romberg par son violoncelle, s'il avait l'âme passionnée de Werther au lieu de l'âme candide et honnête d'un bon bourgeois allemand ! Mademoiselle de Schauroth, âgée de neuf ans, et pianiste célèbre, annonce toute la folie du génie.

Les mauvais vers qui forment un air italien, d'abord, par l'effet des répétitions de paroles, ne sont pas entendus comme vers ; c'est de la prose qui arrive à l'oreille des spectateurs [1] ; ensuite ce ne sont pas les mots les plus forts, tels que *je vous hais à la mort*, ou *je vous aime à la folie*, qui font la beauté d'un vers ; ce sont les *nuances*, soit dans la position des mots, soit dans les paroles elles-mêmes, qui *prouvent* la vérité de la passion et qui réveillent notre sympathie : or, les nuances ne peuvent pas être admises, faute de place, dans les cinquante ou soixante mots qui forment un air italien ; donc les paroles ne peuvent jamais être qu'un simple *canevas ;* c'est la musique qui se charge de le couvrir de brillantes couleurs.

Exigez-vous une nouvelle preuve que les paroles ne sont dans la musique que pour y remplir des fonctions très secondaires, et pour n'y servir en quelque sorte que comme *étiquettes du sentiment* ? Voyez un air * chanté, avec l'accent de la passion, par madame Belloc ou mademoiselle Pisaroni, et le même air chanté un instant après par quelque savante serinette du Nord. La chanteuse froide prononcera les mêmes paroles : *io fremo, mio ben, morir mi sento ;* le tout sans dissiper la glace qui pèse sur nos cœurs.

1. Transcrire, dans la partition des *Horaces*, les paroles de l'air célèbre : *Quelle pupille tenere*, telles qu'elles sont chantées.

Une fois que nous avons saisi deux ou trois mots qui nous apprennent que le héros est au désespoir, ou au comble du bonheur, fort peu importe que nous entendions bien distinctement les paroles du reste de l'air ; l'essentiel, c'est qu'elles soient chantées avec l'accent de la passion. De là vient qu'on assiste avec un sensible plaisir à un opéra bien chanté, quoique les paroles soient dans une langue étrangère ; il suffit qu'une personne de la loge vous donne le *mot* des principaux airs. C'est ainsi que l'on peut voir avec plaisir un excellent acteur tragique jouant dans une langue dont on comprend à peine quelques paroles. Je conclurai de ces observations que l'*accent* des paroles a beaucoup plus d'importance en musique que les paroles elles-mêmes.

L'expression est le premier mérite d'un chanteur.

Tous les succès que l'on peut obtenir dans l'art du chant, sans ce genre de mérite ou avec une faible part d'expression, sont de peu de durée, ou peuvent se rapporter à une partialité accidentelle de la part des spectateurs, et qui provient de quelque cause étrangère à l'art : la beauté d'une actrice, ses bons sentiments politiques, etc., etc.

On cite en Italie des prophéties singulières, et dont l'accomplissement a été ponctuel. Un amateur de Naples, parlant de deux cantatrices, l'une portée aux nues par le public, l'autre à peine tolérée,

s'écria au milieu du parterre de San-Carlo, dans un de ces mouvements d'indignation passionnée et d'enthousiasme qui ne sont pas rares en ce pays : « Encore trois ans, et vous mépriserez ce que vous « applaudissez ; encore trois ans, et vous porterez « aux nues ce que vous négligez. » A peine dix-huit mois s'étaient écoulés, que la prophétie était accomplie ; la cantatrice qui chantait avec expression l'avait entièrement emporté sur celle qui avait reçu de la nature une beaucoup plus belle voix. C'est à peu près comme dans la société un très bel homme et un homme d'infiniment d'esprit. La même révolution dans le goût du public napolitain aurait eu lieu, quoique moins rapidement, si la cantatrice sans expression, au lieu d'une voix superbe (don gratuit du hasard) avait chanté *di bravura* (avec beaucoup d'acquis).

---

# CHAPITRE XXXV

## MADAME PASTA.

Je cède à la tentation d'essayer un portrait musical de madame Pasta *. On peut dire qu'il n'y eut jamais d'entreprise plus difficile ; le langage musical est ingrat et insolite ; à chaque instant les mots vont me manquer ; et, quand j'aurais le bonheur d'en trouver pour exprimer ma pensée, ils présenteraient un sens peu clair à l'esprit du lecteur. D'ailleurs il n'est peut-être pas un dilettante qui n'ait sa phrase toute faite sur madame Pasta, et qui ne soit mécontent de ne pas la retrouver ici ; et, dans la juste admiration que cette grande cantatrice inspire au public, le lecteur le plus bienveillant trouvera son portrait sans couleur, et mille fois au-dessous de ce qu'il attendait.

Rossini n'a jamais écrit pour madame Pasta.

Le hasard lui fit rencontrer l'aimable et gracieuse Marcolini, et il fit la *Pietra del Paragone ;* la magnifique Colbran, et il composa l'*Elisabeth ;* le passionné et terrible Galli, et nous eûmes à admirer des personnages tels que le *Fernando* de la *Gazza ladra*, et le Mahomet du *Maometto secondo.*

Si le hasard offrait à Rossini une actrice jeune, belle, remplie d'âme et d'intelligence, ne s'écartant jamais dans ses gestes de la simplicité la plus vraie et la plus suave, et cependant toujours fidèle aux formes du *beau idéal* le plus pur ; si, avec des talents aussi extraordinaires pour le théâtre, Rossini trouvait une voix qui à chaque instant reproduit parmi nous les ravissements que donnaient jadis les chanteurs de la bonne école, une voix qui sait rendre touchante la plus simple parole d'un récitatif, ou dont les accents puissants forcent les cœurs les plus rebelles à partager l'émotion qu'ils expriment dans un grand air, sans doute nous verrions Rossini oublier sa paresse comme par miracle, étudier de bonne foi la voix de madame Pasta, et chercher à écrire dans ses cordes. Inspiré par les talents sublimes de sa prima donna, Rossini retrouverait l'ardeur qui l'enflammait à son début dans la carrière, et les chants délicieux et simples qui commencèrent sa gloire. Quels chefs-d'œuvre ne viendraient pas alors illustrer le théâtre Louvois ? et avec quelle rapidité Paris ne prendrait-il pas, dans l'opinion de l'Europe, le rang musical qu'oc-

cupent seuls aujourd'hui * les publics de Naples et de Milan ?

Après avoir entendu la prière de Roméo et Juliette, épreuve décisive pour le talent d'une cantatrice, après avoir reconnu comment madame Pasta sait chanter *di portamento*, comment elle nuance les ports de voix, comment elle sait accentuer, lier et soutenir avec égalité un long période vocal, je ne fais nul doute que Rossini ne consente à lui sacrifier une partie de son système, et à élaguer un peu la forêt de petites notes qui surchargent ses cantilènes.

Pleinement convaincu de la sagesse et du bon goût dont madame Pasta fait preuve dans les *fioriture* de son chant, et sachant combien l'effet des agréments est plus sûr quand ils naissent de l'émotion et de l'invention *spontanée* du chanteur, Rossini s'en remettrait sans doute pour les ornements à l'inspiration de cette grande cantatrice.

Les vrais dilettanti qui paraissent à Louvois, non pas parce que ce théâtre est à la mode, mais parce qu'ils y trouvent des émotions profondes, et que je suppose, je crois avec raison, sensibles à tous les genres de beauté comme à toutes les sortes de gloire, réfléchiront à ce qu'ils éprouveraient si, accoutumés dès longtemps à n'entendre à la tribune nationale que des discours écrits, il leur était donné tout à coup d'y voir paraître un Mirabeau ou un général Foy, improvisant * avec tout

l'abandon du génie. Hé bien ! la différence est au moins aussi frappante entre une cantatrice chantant du mieux qu'elle peut une musique écrite pour une autre, et qui ne lui laisse aucune liberté, aucun moyen de donner jour à ses inspirations, et cette même cantatrice exécutant des cantilènes composées pour sa voix, c'est-à-dire non seulement dans ses cordes, mais encore dans la couleur et la physionomie générale de son talent.

Parmi tous les opéras dans lesquels madame Pasta a eu des rôles, depuis qu'elle est à Paris, je ne vois que les second et troisième actes de *Roméo* qui conviennent à peu près bien aux conditions de sa voix et de sa manière de la conduire. En cherchant dans tous les autres ouvrages qu'elle a chantés ici, j'aurais peine à nommer trois morceaux qui remplissent exactement ces conditions nécessaires ; et cependant madame Pasta charme tous les cœurs avec cette musique qui, à chaque instant, contrarie sa voix et demande des tours de force [1] ! Il ne s'est peut-être jamais rencontré de cantatrice qui ait acquis et mérité de la gloire sous de telles conditions. Figurez-vous maintenant, ô vous qui savez aimer les vrais charmes de la musique, Rossini composant *avec conscience* pour un tel talent !

1. C'est un tour de force qui fait, à chaque fois, l'étonnement des dilettanti, que de voir la même voix chanter un soir Tancrède, et trois jours après Desdemona.

C'est alors seulement que l'on pourra juger de tout ce que peut être madame Pasta. On voit combien son amour-propre gagnerait à parcourir les divers théâtres d'Italie, maintenant que Paris l'a fait connaître à l'Europe. Si quatre ou cinq fois par an elle chantait des opéras nouveaux, et composés *exprès pour sa voix*, je ne fais pas de doute qu'en deux ou trois ans son talent ne parût doubler. Avec la renommée dont elle jouit déjà, on peut juger si les maestri, pour mériter qu'elle adoptât leurs opéras et qu'elle fît leur gloire, seraient attentifs à lui plaire et à étudier, pour s'y conformer, la nature de sa voix et sa manière habituelle de la conduire [1].

Je demande maintenant au lecteur de redoubler de patience ; je vais, de mon côté, redoubler d'efforts pour être lucide, et d'ailleurs je promets d'être court.

La voix de madame Pasta a une étendue considérable. Elle donne d'une manière sonore le *la* sous les lignes, et s'élève jusqu'à l'*ut* dièse et même jusqu'au *ré* aigu. Madame Pasta a le rare avantage de pouvoir chanter la musique de contralto comme celle de soprano [2]. J'oserai dire, malgré mon peu

1. Je pense que madame Pasta est destinée à faire la fortune du compositeur qui fera pâlir l'étoile de Rossini. Elle est sublime dans le *genre simple* *, et c'est par là qu'il faut attaquer la gloire de l'auteur de *Zelmire*.

2. C'est ce qu'elle a prouvé en chantant Tancrède et le rôle de Curiazio dans *les Horaces* de Cimarosa, Roméo et Médée.

de science, qu'il me semble que la véritable position de sa voix est le *mezzo-soprano*. Le maestro qui écrirait pour elle devait placer le tissu ordinaire de ses chants dans la voix de *mezzo-soprano*, et se servir ensuite en passant, et par occasion, de toutes les autres cordes de cette voix si riche. Beaucoup de ces cordes non seulement sont fort belles, mais produisent une certaine vibration sonore et magnétique qui, je crois, par un mélange d'effet physique non encore expliqué jusqu'ici, s'empare avec la rapidité de l'éclair de l'âme des spectateurs.

Nous arrivons à une particularité bien singulière de la voix de madame Pasta ; elle n'est pas toute d'un seul *metallo*, comme on dirait en Italie, (d'un même *timbre*), et cette différence dans les sons d'une même voix est un des plus puissants moyens d'expression dont sait se prévaloir l'habileté de cette grande cantatrice.

Les Italiens disent de cette sorte de voix qu'elle a plusieurs *registres* [1] c'est-à-dire des *physionomies*

1. La clarinette, par exemple, a deux *registres*. Les sons bas ne semblent pas de la même famille que les sons aigus. Je placerai ici un fait d'histoire naturelle observé à Londres cette année : les sons aigus de la clarinette et du piano ne troublent nullement les animaux féroces, le lion, le tigre, etc., tandis que les sons bas les font entrer en fureur sur-le-champ. Il semble que pour l'homme l'effet contraire aurait lieu. Peut-être les sons bas ressemblent-ils à des rugissements. Voir les expériences faites au Jardin des Plantes vers 1802 ; on donna un concert aux éléphants. Je ne sais si les naturalistes eurent assez de bon esprit pour rapporter avec *sim*-

*différentes*, suivant les diverses parties de l'échelle musicale où elle vient se placer. Quand beaucoup d'art et surtout une exquise sensibilité ne servent pas de guides dans l'usage de ces divers registres, ils ne paraissent que comme des inégalités dans la voix, et forment un défaut choquant qui repousse par la dureté tout plaisir musical. La Todi, Pacchiarotti, et un grand nombre de chanteurs du premier ordre, ont montré jadis comment on pouvait changer en beautés des désavantages apparents, et en tirer des effets d'une originalité séduisante. L'histoire de l'art tendrait même à faire croire que ce n'est pas avec une voix également argentine et inaltérable dans toutes les notes de son extension que l'on obtient le chant vraiment passionné. Jamais une voix d'un timbre parfaitement inaltérable ne pourra atteindre à ces sons voilés et en quelque sorte suffoqués qui peignent avec tant de force et de vérité certains moments d'agitation profonde et d'angoisse passionnée.

Des dilettanti fort instruits qui voulurent bien, à Trieste, m'admettre dans leur société, m'ont répété plusieurs fois que la Todi, l'une des dernières cantatrices du grand siècle [1], avait une voix et un

*plicité* les résultats de cet essai, et pour laisser échapper une si belle occasion de faire de l'éloquence. Ce sont de terribles gens quand ils veulent être sublimes, et qu'ils voient une croix de plus au bout d'une phrase sonore.

1. Madame Todi chanta à Venise en 1795 ou 1796, et à Paris en 1799. Il y a, comme vous savez, des gens qui sou-

talent tout à fait analogues à celui de madame Pasta.

La Todi eut à lutter avec un miracle de l'art et de la nature ; la Mara ne possédait pas seulement une voix extrêmement belle et *molta bravura* (un art infini), mais elle était encore remarquable par une excellente école et beaucoup d'expression. Toutefois, par le suffrage des gens nés pour les arts, lesquels, après un an ou deux, ne manquent jamais de faire partager au public leur manière de voir, la Todi l'emporta sur sa rivale ; son chant avait été plus souvent l'écho de leurs sentiments *.

C'est avec une étonnante habileté que madame Pasta unit la voix de tête à la voix de poitrine ; elle a l'art suprême de tirer une fort grande quantité d'effets agréables et piquants de l'union de ces deux voix. Pour aviver le coloris d'une phrase de mélodie ou pour en changer la nuance en un clin d'œil, elle emploie le *falsetto* jusque dans les cordes du milieu de son diapason, ou bien alterne les notes de *falsetto* avec celles de poitrine. Elle fait usage de

tiennent que la musique la plus nouvelle est toujours la meilleure, et l'on est bien loin d'être d'accord sur l'excellence de la musique des diverses époques du dernier siècle. Tout le monde pense, au contraire, que, de 1730 à 1780, le chant a atteint le plus haut degré de perfection ; cet art délicieux n'existait plus que chez des gens fort âgés, à la fin du XVIII[e] siècle. Aujourd'hui il y a plusieurs belles voix, et cinq ou six talents pour le chant : Velluti, madame Pasta, Davide, mademoiselle Pisaroni, madame Belloc, etc. Leur goût est plus sage et plus pur, et peut-être leur habileté moins grande que celle des *soprani* qui florissaient vers 1770.

cet artifice avec la même facilité de *fusion*, dans les tons du milieu comme dans les tons les plus aigus de sa voix de poitrine.

La voix de tête de madame Pasta a un caractère presque opposé à sa voix de poitrine ; elle est brillante, rapide, pure, facile et d'une admirable légèreté. En descendant, la cantatrice peut avec cette voix *smorzare il canto* (diminuer le chant) jusqu'à rendre en quelque sorte douteuse l'existence des sons.

Il fallait des couleurs aussi touchantes à l'âme de madame Pasta et des moyens aussi puissants, pour qu'elle pût atteindre à la force d'expression que nous lui connaissons, expression toujours vraie, et, quoique modérée par les règles du *beau idéal*[1], toujours pleine de cette énergie brûlante et de cette force extraordinaire qui électrisent tout un théâtre. Mais que d'art il a fallu à cette aimable cantatrice, que d'études lui ont été nécessaires pour retirer ces effets sublimes de deux voix tellement opposées !

Cet art se perfectionne sans cesse ; les effets qu'il obtient sont tous les jours plus étonnants, et la puissance de ce grand talent sur les auditeurs ne peut désormais que s'accroître ; car depuis longtemps la voix de madame Pasta a surmonté tous les obstacles physiques qui pouvaient s'opposer à l'appa-

1. Cette *pacatezza* des gestes et du chant distingue madame Pasta de toutes les grandes actrices que j'ai vues.

rition du plaisir musical ; elle séduit aujourd'hui l'oreille de ses heureux auditeurs comme elle sait électriser leurs âmes. Ils lui doivent à chaque nouvel opéra des émotions plus vives, ou des nuances nouvelles du même plaisir. Elle possède l'art d'imprimer une couleur *musicale* nouvelle, non pas par l'accent des paroles et en sa qualité de grande tragédienne, mais *comme cantatrice*, à des rôles en apparence assez insignifiants, par exemple le rôle d'Elcia dans *Mosè* [1].

Comme toutes les voix humaines, la voix de madame Pasta rencontre, de temps à autre, certaines *positions* incommodes dont elle ne peut surmonter la difficulté, ou dans lesquelles tout au moins elle perd ce pouvoir, tellement habituel chez elle, de produire le plaisir musical, et, par le plaisir de l'oreille, l'entraînement des cœurs. Ces occasions fort rares font désirer encore plus vivement de l'entendre une fois au moins dans un opéra écrit pour sa voix.

Je regarderais comme presque impossible la tâche d'indiquer un ornement mis en usage par madame Pasta, qui n'ait pas toutes les grâces de la bonne école et qui ne puisse servir de modèle. Fort modérée dans l'usage des *fioriture*, elle ne les emploie que pour augmenter la force de l'expression ; et

1. Le maître à chanter de madame Pasta, M. Scappa de Milan, est dans ce moment à Londres, où sa méthode a le plus grand succès.

remarquez que ses *fioriture* ne durent jamais que juste le temps pendant lequel elles sont utiles. Je n'ai jamais rencontré dans son chant de ces longs agréments qui rappellent un peu les distractions des grands parleurs, et durant lesquels il semble que le chanteur s'oublie, ou que, chemin faisant, il change de pensée. Le public nommera pour moi des chanteurs à réputation, chez lesquels se reproduit fort souvent ce défaut assez plaisant à observer. Je ne veux pas troubler le plaisir des demi-connaisseurs par qui je vois applaudir ces agréments avec transports. Souvent un *gorgheggio* commence d'une manière légère et rapide et dans le style tout à fait bouffe, pour finir bientôt après par la tragédie, et par tout ce qu'il y a de plus sérieux et de plus emporté ; ou bien, après avoir commencé avec toute la gravité et le sérieux possibles, ne sachant plus que faire à moitié chemin, on voit le chanteur se jeter dans la légèreté bouffe. Le même *manque d'âme* inspire ces fautes au chanteur, et empêche le spectateur de s'en apercevoir. C'est une des meilleures épreuves que je connaisse pour juger les amateurs à goût *appris*. Lorsque je vois applaudir ces *gorgheggi* dans la *Gazza ladra* ou dans *Tancrède*, je me rappelle l'anecdote d'un seigneur fort connu faisant son travail avec un grand roi, et pendant une heure lui lisant un long rapport sur les attributions de sa charge ; le roi semblait prendre grand plaisir à cette lecture,

en apparence peu amusante : c'est que le seigneur tenait le papier à l'envers, et dans le fait ne savait pas lire. Tel paraît, à mes yeux, un dilettante qui applaudit avec transport un agrément qui a deux sens opposés, et qui ne dit *blanc* au commencement que pour dire *noir* à la fin. La position du personnage est triste ou gaie, et dans les deux cas l'applaudissement est également absurde.

De quels termes pourrais-je me servir pour parler des inspirations célestes * que madame Pasta révèle par son chant, et des aspects de passion sublimes ou singuliers qu'elle sait nous faire apercevoir ! Secrets sublimes, bien au-dessus de la portée de la poésie, et de tout ce que le ciseau des Canova ou le pinceau des Corrége peut nous révéler des profondeurs du cœur humain. Peut-on se souvenir sans frémir du moment où Médée attire à elle ses enfants en portant la main sur son poignard, puis les repousse comme agitée par un remords ? Quelle nuance ineffable, et qui, ce me semble, mettrait au désespoir le plus grand écrivain !

Rappellerai-je la réconciliation d'Enrico avec son ami Vanoldo, dans le fameux duetto :

*È deserto il bosco intorno* [1] ;

1. Soirée du 2 octobre 1823 ; jamais peut-être madame Pasta n'a eu dans son chant des inspirations plus sublimes ; j'ai reconnu dans la *Rosa bianca* plusieurs agréments de la prière de Desdemona.

et la manière dont est amené le sentiment qui fait que Enrico pardonne :

*Ah ! chi puo mirarla in volto*
*E non ardere d'amor !*

J'aurais dix passages à noter dans chacun des rôles de madame Pasta. Les douze mesures qu'elle chante dans *Tancrède*, lorsqu'elle paraît sur le char, après la mort d'Orbassan, ne sont rien comme musique, et cependant quelle nuance admirable ! comme ce chant est différent de tout autre ! comme on y voit bien le *calme triste* qui suit une victoire qui ne donne pas le bonheur à Tancrède, ne prouvant pas l'innocence d'Aménaïde ! comme on y discerne bien l'absence de cette vie, de cette animation qui soutenait le jeune guerrier avant le combat, lorsque la nécessité de vaincre pour sauver la vie d'Aménaïde l'enflammait, et lorsqu'un peu de doute de la victoire l'empêchait en quelque sorte de voir toute l'horreur de son sort !

Pour madame Pasta, la même note, dans deux situations de l'âme différentes, n'est pas, pour ainsi dire, le même son.

Voilà tout simplement le sublime de l'art du chant. J'ai vu trente représentations de *Tancrède*, et le chant de la cantatrice suit de *si près* les *inspirations actuelles* de son cœur, que je puis dire, par exemple, du *tremar Tancredi*, que madame Pasta l'a dit quelquefois avec la teinte d'une douce ironie ; d'autres jours, avec l'inflexion de l'homme brave,

qui assure qu'il n'y a rien à redouter et qui engage à rassurer la personne qui a des craintes ; quelquefois c'est une désagréable surprise déjà accompagnée de ressentiment ; mais Tancrède songe que c'est Aménaïde qui parle, et la nuance de colère fait place au sourire de la réconciliation.

Ne trouvant pas de langage pour rendre les nuances du chant, l'on voit que j'essaie de prouver leur existence par les nuances du jeu. Je supprime sept à huit longues pages qui m'étaient nécessaires pour faire remarquer trois nuances de chant différentes à chaque représentation de *Tancrède.* Les personnes qui auraient eu la patience de lire ces huit pages distingueront d'elles-mêmes ces nuances, et bien d'autres qui m'ont échappé. Cette brochure aura quelques exagérations de moins aux yeux de la partie *prosaïque* de la société. Ces nuances-là, qui, chez madame Pasta, changent à chaque représentation de *Tancrède*, sont l'*infiniment petit* qu'aucun maestro ne peut parvenir à noter. Et quand il essaierait de l'écrire comme l'a fait Rossini depuis son arrivée à Naples en 1815, il est évident que tel *mordente*, tel agrément fort bon en lui-même, ne convient pas à l'état où se trouvent la voix et l'âme de l'actrice le soir du 30 septembre. Dès lors, il est de toute impossibilité qu'elle excite les transports du public [1], en exécutant cet

1. Dans l'amour-passion, on parle souvent un langage qu'on n'entend pas soi-même ; l'âme se rend visible à l'âme,

agrément à cette représentation du 30 septembre.

Le vulgaire des amateurs veut l'agrément *accoutumé* à tel passage, et, de quelque manière qu'il soit exécuté, il applaudit. Je ne parle ni de ces gens-là ni à ces gens-là [1]. Je suis convaincu que même hors de l'Italie, et dans les pays où l'on chante faux à la messe, il y a des dilettanti pour qui un esprit délicat est, si j'ose parler ainsi, comme un microscope qui leur fait voir nettement les moindres nuances du chant.

A de telles personnes je n'ai point d'excuses à faire pour mon enthousiasme. J'aurais bien des pages à écrire si je voulais noter toutes les créations de madame Pasta. J'appelle *créations* de cette grande cantatrice certains moyens d'expression auxquels il est plus que probable que le maestro qui écrivit les notes de ses rôles n'avait jamais songé.

Je citerai pour premier exemple l'accent placé sur ce vers :

*Avrò contento il cor,*

dans l'air : *ombra adorata aspetta,* de Roméo, et le mouvement plus rapide [2] imprimé à la cantilène.

indépendamment des paroles employées. Je soupçonnerais qu'il y a souvent un effet semblable dans le chant ; mais comme en amour le *naturel* est indispensable, il faut que la voix exécute une chose *inventée pour elle,* qui ne la gêne pas, et que l'âme du chanteur trouve *délicieuse* au moment où il chante.

1. Voir le *Corsaire* du 3 octobre 1823.

2. C'est envers de tels artifices de chant que l'imperturbable et savante rigidité de l'orchestre de Louvois est cruelle. Cet orchestre, composé de gens cent fois plus habiles

C'est aussi une belle création que l'inflexion donnée aux vers précédents qui appartiennent à la même scène :

*Io ti sento, mi chiami*
*A seguirti fra l'ombre, etc.*

Tous les dilettanti de Louvois se rappellent la soirée * où madame Pasta employa, pour la première fois, ces nouveaux artifices de chant, et le saisissement, bien plus flatteur [1] que des applaudissements, qu'ils excitèrent dans le public ; et pourtant, à chacune des vingt ou trente représentations du même opéra, qui avaient précédé, les spectateurs auraient juré que cette charmante cantatrice avait atteint dans ce rôle le dernier degré de la perfection.

Ce même soir, au moment où madame Pasta employait avec le plus de bonheur l'artifice de l'opposition de ses deux voix, un aimable Napolitain, connu par son goût pour la musique et par ses succès, me dit, avec un feu que je donnerais tout au monde pour pouvoir reproduire ici : « Ces chan« gements de sons dans cette voix sublime me rap-

que les symphonistes italiens de 1780, eût rendu impossibles Pacchiarotti et Marchesi. Il contrariera tous les grands chanteurs que nous pourrions avoir à Paris ; et pour peu que ceux-ci soient intimidés par la science trop réelle de nos symphonistes, nous ne verrons jamais la *partie improvisée* du beau chant.

1. Les sots applaudissent quand la majorité applaudit ; mais, pour être transporté d'admiration, il faut avoir une âme, chose rare.

« pellent une sensation de bonheur tendre que j'ai « trouvée quelquefois durant les nuits si pures de « notre malheureuse patrie, lorsque des étoiles « scintillantes se détachent si bien sur un ciel d'un « bleu foncé ; c'était lorsque la lune éclaire ce « paysage enchanteur que l'on aperçoit de cette « rive de Mergelina * que je ne verrai plus. L'île « de Capri se détachait dans le lointain au milieu « des flots d'argent d'une mer mollement agitée « par la brise rafraîchissante de minuit. Insensible- « ment une nuée légère vient voiler l'astre des nuits, « et sa lumière semble, durant quelques instants, « plus suave et plus tendre ; l'aspect de la nature « en est plus touchant ; l'âme est attentive. Bientôt « l'astre se montre de nouveau plus pur et plus « brillant que jamais, inondant nos rivages de sa « lumière vive et pure ; et le paysage reparaît « aussi dans tout l'éclat de sa vive beauté. Hé bien ! « la voix de madame Pasta, dans ces changements « de *registres,* me donne la sensation de cette lu- « mière plus touchante et plus tendre qui se voile « un instant pour reparaître bientôt mille fois plus « brillante [2].

« Au coucher du soleil, lorsqu'il disparaît derrière « le Pausilippe, notre cœur semble se laisser aller « naturellement à une douce mélancolie ; je ne sais « quoi de sérieux s'empare de nous ; notre âme

1. Le *beau idéal* dans tous les genres n'a qu'une mesure *raisonnable* ; c'est le degré de notre émotion.

« semble se mettre en harmonie avec le soir et sa
« tranquille tristesse. Ce sentiment, je viens de
« l'éprouver, mais avec un mouvement plus rapide,
« quand madame Pasta a dit :

*Ultimo pianto !*

« C'est aussi le sentiment qui s'empare de moi,
« mais d'une manière plus durable, aux premières
« journées froides de septembre, suivies d'une
« brume légère sur les arbres qui annonce l'ap-
« proche de l'hiver et la mort des beautés de la
« nature. »

En sortant d'une représentation dans laquelle madame Pasta nous a transportés, l'on ne peut se rappeler autre chose que l'extrême et profonde émotion dont elle nous a saisis. C'est en vain que l'on chercherait à se rendre un compte plus distinct d'une sensation si profonde et si extraordinaire. On ne sait où se prendre pour admirer. Cette voix n'a point un timbre *(metallo)* extraordinaire ; elle ne doit point ses effets à une flexibilité surprenante ; ce n'est point non plus une extension inaccoutumée ; c'est uniquement et tout simplement le chant qui part du cœur,

*Il canto che nell' anima si sente,*

et qui séduit et entraîne * en deux mesures tous les spectateurs qui ont pleuré en leur vie pour autre chose que de l'argent ou des croix.

Je pourrais faire une assez longue énumération de toutes les difficultés que la nature avait opposées à madame Pasta, et qu'elle a dû surmonter pour que son âme pût, *au moyen du chant*, électriser celle des spectateurs. Tous les jours nous la voyons remporter de nouveaux triomphes et se rapprocher de la perfection ; chacun de ses pas est marqué par une de ces petites créations dont je parlais naguère. Je m'étais fait dicter par un musicien savant une énumération que je supprime parce qu'elle exigerait du *savoir technique* pour être comprise ; ce n'est point en anatomiste, mais, si je puis, en peintre que je veux parler de la beauté ; et, dans mon ignorance, ce ne sont point les savants que je prétends endoctriner.

On a demandé aux amis de madame Pasta quel avait été son maître comme actrice. Elle n'en eut jamais d'autre qu'un cœur propre à sentir vivement les moindres nuances de passion, et une admiration passionnée et allant jusqu'au ridicule pour le *beau idéal.* A Trieste, un pauvre enfant de trois ans qui s'approche d'elle, et qui demandait l'aumône pour sa mère aveugle, la fait fondre en larmes sur le port où elle se promenait avec quelques amis ; elle lui donne tout ce qu'elle avait. Les amis qui étaient avec elle parlent de charité, se mettent à louer la bonté de son cœur, etc. Quand elle a essuyé ses larmes : « Je n'accepte point vos louanges, « leur dit-elle. Cet enfant m'a demandé l'aumône

« d'une manière sublime. J'ai vu, en un clin d'œil, « tous les malheurs de sa mère, la misère de leur « maison, le manque de vêtements, le froid qu'ils « souffrent bien des fois. Je serais une grande « actrice si, dans l'occasion, je pouvais trouver « un geste exprimant le profond malheur avec cette « vérité. »

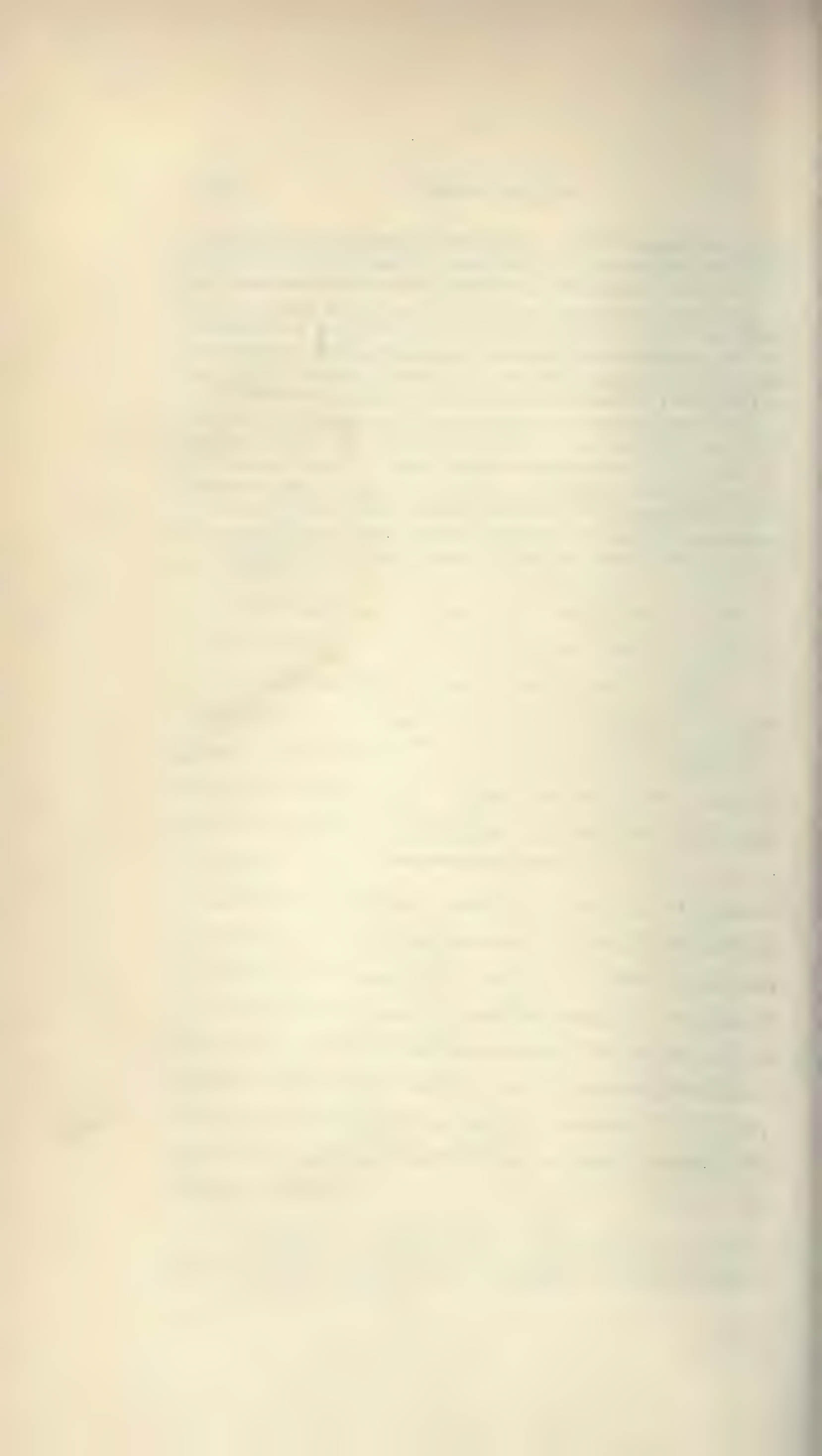
Ce sont, je crois, des milliers d'observations de ce genre, dont madame Pasta avait la conscience dès l'âge de six ans, qu'elle se rappelle distinctement, et dont elle se sert à la scène dans le besoin, qui lui valurent son talent et lui ont servi de modèle. J'ai entendu dire à madame Pasta qu'elle a les plus grandes obligations à de' Marini, l'un des premiers acteurs d'Italie, et à la sublime Pallerini *, l'actrice formée par Viganò pour jouer dans ses ballets les rôles de Myrrha, de Desdemona et de la Vestale.

Comme cantatrice, madame Pasta est trop jeune pour avoir pu voir à la scène la Todi, Pacchiarotti, Marchesi ou Crescentini ; elle n'a même jamais eu, ce me semble, l'occasion de les entendre au piano ; et pourtant les dilettanti qui ont entendu ces grands artistes s'accordent à dire qu'elle semble leur élève. Elle n'a d'obligation pour le chant qu'à madame Grassini, avec laquelle elle a chanté pendant une saison à Brescia [1].

1. Voir dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, tome IV, un passage intéressant sur madame Grassini. J'ai vu hier douze

lettres de l'amour le plus passionné ; elles sont de la main de Napoléon, et adressées à Joséphine ; l'une d'elles est antérieure à leur mariage. A propos de la mort imprévue d'un M. Chauvel, ami intime de Napoléon, il y a une boutade singulière et tout à fait digne de Platon ou de Werther sur l'immortalité de l'âme, la mort, etc. Plusieurs de ces lettres si passionnées sont sur de grand papier officiel portant en tête : *Liberté, égalité*. Napoléon méprise les victoires, et n'est inquiet que des rivaux qu'il peut avoir auprès de Joséphine. « Aime-les si tu veux, lui dit-il, tu n'en trouveras « jamais qui t'adoreront comme moi. » Puis il ajoute : « On s'est battu hier et aujourd'hui ; je suis plus content « de Beaulieu que des autres, mais je le battrai à plate « couture. » Il est à craindre qu'à la mort de M. le comte de B***, ces douze lettres ne soient vendues à l'épicier.

---



## CHAPITRE XXXVI

### LA DONNA DEL LAGO.

On peut dire qu'à Naples, après l'*Elisabeth*, les pièces de Rossini n'ont réussi qu'à force de génie. Son principal mérite était d'avoir un style différent de celui de Mayer et des autres compositeurs savants et sans idées qui l'avaient précédé. Dans le genre ennuyeux de l'opéra seria, il portait une vie inconnue avant lui. Peut-être, sans le mécontentement public contre Barbaja et tout ce qui tenait à son entreprise, Rossini se serait-il négligé. Je l'ai vu se trouver mal à cause des sifflets. C'est beaucoup pour un homme en apparence si indifférent, et d'ailleurs si sûr de son mérite. C'était à la première représentation de la *Donna del Lago*, opéra tiré d'un mauvais poème de Walter Scott.

Ce jour-là, le premier sentiment fut de plaisir.

La première décoration représentait un lac solitaire et sauvage du nord de l'Écosse sur lequel la Dame du Lac, fidèle à son nom, se promène seule dans une barque qu'elle dirige elle-même. Cette décoration était un chef-d'œuvre. Toutes les imaginations furent transportées en Écosse et prêtes à s'occuper d'aventures ossianiques. Mademoiselle Colbran, tout en faisant voguer sa barque avec beaucoup de grâce, chanta son premier air et fort bien. Le public mourait d'envie de siffler, mais il n'y avait pas moyen. Le duetto qui suit avec Davide fut chanté avec beaucoup d'art. Enfin Nozzari parut ; il entrait par le fond de la scène, qui, ce soir-là, se trouvait à une distance vraiment prodigieuse de la rampe. Son rôle commençait par un port de voix. Il donna un éclat de voix magnifique, et d'une force à être entendu de la rue de Tolède ; mais comme lui-même, du fond de la scène, n'entendait pas l'orchestre, ce port de voix se trouva à un quart de ton peut-être au-dessous de ce qu'il devait être. Je me rappelle encore le cri soudain du parterre et sa joie d'avoir un prétexte pour siffler. Une ménagerie de lions rugissants à qui l'on ouvre les barreaux de leur cage, Éole déchaînant les vents en furie, rien ne peut donner une idée, même imparfaite, de la fureur d'un public napolitain offensé par un son faux, et trouvant une juste raison pour satisfaire une vieille haine.

L'air de Nozzari était suivi de l'apparition d'une

quantité de bardes, qui viennent animer à la guerre l'armée écossaise qui marche au combat. Rossini avait eu l'idée de lutter avec les trois orchestres du bal de *Don Juan ;* il avait divisé son harmonie en deux parties, savoir, le chœur des bardes, et la marche militaire avec accompagnement de trompettes qui, après avoir paru séparément, sont entendues en même temps [1]. Ce jour (4 octobre 1819 *) était un jour de gala ; le théâtre était illuminé, la cour n'y était pas ; rien ne pouvait retenir l'extrême gaieté des jeunes officiers qui remplissent *par privilège* les cinq premières banquettes du parterre, et qui avaient bu à la santé du roi en sujets loyaux et fidèles. L'un de ces messieurs, au premier son des trompettes, se mit à imiter, avec sa canne, le bruit d'un cheval au galop. Le public saisit cette idée, et à l'instant le parterre est plein de quinze cents écoliers qui imitent de toutes leurs forces et en mesure le bruit d'un cheval au galop. Les oreilles du pauvre maître de musique ne purent tenir à un tel tapage ; il se trouva mal.

La même nuit, pour tenir un engagement contracté quelque temps auparavant, il dut monter en voiture et courir en toute hâte à Milan. Quinze jours après, nous sûmes qu'en arrivant à Milan, et sur toute la route, il avait répandu la nouvelle que la *Donna del Lago* était allée aux nues. Il

1. Je trouve plus de difficulté vaincue dans Mozart, et un effet plus clair et plus agréable chez Rossini.

croyait mentir et il doit avoir tous les honneurs du mensonge ; cependant il disait vrai. Le 5 octobre, le public si éclairé de Naples avait senti toute l'étendue de son injustice ; il applaudit l'opéra comme il mérite de l'être, c'est-à-dire avec transport. On avait diminué de moitié le nombre des trompettes qui accompagnaient les bardes, et qui, le premier soir, étaient réellement assourdissantes.

Je me souviens que nous autres bonnes gens, nous disions * le soir du 5 octobre à la soirée de la princesse de Belmonte : « Au moins si ce pauvre « Rossini pouvait savoir son succès en route, il « serait consolé ! quel triste voyage il va faire ! » Nous avions oublié le gasconisme du personnage.

Si je n'étais pas honteux de la grosseur démesurée de la présente brochure, je hasarderais une analyse suivie * de la *Donna del Lago*. C'est un ouvrage plutôt épique que dramatique. La musique a vraiment une couleur ossianique et une certaine énergie sauvage extrêmement piquante. Après la chute du premier jour, on ne se lassa pas d'applaudir la cavatine et duetto :

*O matutini albori,*

chanté par Davide et mademoiselle Colbran. Il y règne une fraîcheur et une *bonne foi* de sentiment d'un effet délicieux.

Le chœur des femmes :

*D'Inibaca donzella ;*

le petit duetto :

*Le mie barbare vicende,*

de Davide et mademoiselle Colbran ; l'air :

*O quante lagrime !*

de mademoiselle Pisaroni, sont des chefs-d'œuvre.

Le finale est extrêmement remarquable et vraiment original.

On admire dans le second acte le terzetto :

*Alla ragion deh' ceda !*

et l'air :

*Ah si pera,*

de mademoiselle Pisaroni, à qui cet opéra valut le rang de cantatrice de premier ordre.

Les passions sont moins vives dans cet opéra que dans *Otello*, mais les cantilènes me semblent plus belles. Le chant est en général plus *spianato*, plus simple ; par exemple, l'air délicieux et si tendre :

*Ma dov' è colei che accende ?*

Les dilettanti de Naples jugèrent que, dans la *Donna del Lago*, Rossini avait fait un pas pour revenir au style de sa première jeunesse, au système dans lequel sont écrits l'*Inganno felice*, et le *Demetrio ;* sur quoi je ferai observer que *Demetrio e Polibio* et surtout *Tancrède* sont écrits dans le

style qui, *à mes yeux*, est le plus beau, dans le mélange proportionnel de mélodie et d'harmonie le plus favorable pour l'effet ; ce qui ne veut nullement dire que *Tancrède* présente les meilleures idées possibles, et que ce soit le meilleur opéra de Rossini. Il acquit depuis plus de profondeur et d'énergie, mais ses idées sont un peu déparées par les effets d'un faux système.

---

## CHAPITRE XXXVII

### DE HUIT OPÉRAS DE ROSSINI.

Il y a plusieurs opéras de Rossini desquels je dirai fort peu de chose ; je ne les ai jamais vus, ou bien ils sont inconnus à Paris.

Le chant :

*O crude stelle !*

d'*Adelaïde di Borgogna*, jouée à Rome en 1818 *, est admirable comme faisant beaucoup de plaisir et comme peignant juste le désespoir dans un cœur de seize ans (le désespoir de miss Ashton de Walter Scott). Quel sens peut avoir une telle phrase pour le lecteur, qui voit peut-être pour la première fois le nom d'*Adelaïde di Borgogna* ?

L'*Armida* fut donnée à Naples pendant l'automne de 1817. Nozzari faisait Renaud, et mademoiselle

Colbran Armide. L'opéra eut un brillant succès * ; on y trouve un des plus beaux duetti de Rossini, peut-être le plus célèbre de tous :

*Amor, possente nome !*

L'extrême volupté qui, aux dépens du sentiment, fait souvent le fond des plus beaux airs de Rossini, est tellement frappante dans le duetto d'Armide, qu'un dimanche matin qu'il avait été exécuté d'une manière vraiment sublime au Casin de Bologne, je vis les femmes embarrassées de le louer *. On dirait que ce duetto est d'un commençant ; il y a des longueurs vers la fin de la première partie. Malgré son grand succès à Naples, il ne paraît pas que cet opéra ait été donné sur d'autres théâtres. L'auteur du libretto laisse languir l'intérêt, et il a gâté d'une manière pitoyable le beau récit du Tasse. Il y a de beaux chœurs.

*Ricciardo e Zoraïde* (automne 1818). Davide, Nozzari et mademoiselle Colbran. Le libretto est du feu marquis Berio, l'un des hommes les plus aimables de Naples ; c'est un morceau du poème de Ricciardetto ; les noms seuls sont changés. J'ai peu vu cet opéra, je me souviens seulement d'un fort grand succès. On applaudit beaucoup, au premier acte, le duetto de mesdemoiselles Colbran et Pisaroni :

*In van tu fingi, ingrata !*

le terzetto entre les mêmes cantatrices, et Nozzari :

*Cruda sorte,*

la cavatine de Davide :

*Frena, o ciel !*

et, dans le second acte, le duetto :

*Ricciardo che vega ?*

Le style est magnifique, oriental, passionné ; cet opéra n'a point d'ouverture *. Ce genre de travail contrarie Rossini, qui prouve par de beaux raisonnements qu'il ne faut pas d'ouvertures.

*L'Ermione*, 1819, n'eut qu'un succès partiel ; on n'applaudit que certains morceaux. C'était un essai, Rossini avait voulu tenter le genre de l'opéra français.

*Maometto secondo*, 1820. Je n'ai pas vu cet opéra. On m'écrivit dans le temps qu'il avait du succès. Il y a des morceaux d'ensemble fort remarquables. Le libretto est, ce me semble, de M. le duc de Ventignagno qui passe à Naples pour le premier faiseur de tragédies du royaume. Galli fut superbe dans le rôle de *Maometto.*

*Methilde di Shabran*, Rome, 1821. Au théâtre d'Apollo, la jolie Liparini était prima donna. Libretto exécrable et jolie musique. Tel fut le jugement du public.

*Zelmira*, jouée à Naples en 1822, a fait fureur

à Vienne comme à Naples. Rossini, dans cet opéra, s'est éloigné le plus possible du style de *Tancrède* et de l'*Aureliano in Palmira ;* c'est ainsi que Mozart, dans la *Clémence de Titus,* s'est éloigné du style de *Don Giovanni.* Ces deux hommes de génie ont marché en sens inverse. Mozart aurait fini par s'italianiser tout à fait. Rossini finira peut-être par être plus allemand que Beethoven. J'ai entendu chanter Zelmire au piano ; mais ne l'ayant pas vue au théâtre, je n'ose en juger.

Le degré de germanisme de *Zelmire* n'est rien en comparaison de la *Semiramide* que Rossini a donnée à Venise en 1823. Il me semble que Rossini a commis une erreur de géographie. Cet opéra, qui à Venise n'a évité les sifflets qu'à cause du grand nom de Rossini, eût peut-être semblé sublime à Kœnigsberg ou à Berlin ; je me console facilement de ne l'avoir pas vu au théâtre, ce que j'en ai entendu chanter au piano ne m'a fait aucun plaisir [1] *.

La *Donna del Lago, Ricciardo e Zoraïda, Zelmira, Semiramide* et quelques autres opéras de Rossini ne peuvent pas se donner à Paris, à cause du manque d'une voix de contralto assez habile pour pouvoir chanter la musique écrite pour mademoiselle Pisaroni [2].

1. Tel de mes voisins qui préfère *Mosè* à *Tancrède,* aimera mieux la *Semiramide, e sempre bene*; si nous sommes de bonne foi, nous avons tous deux raison.

2. Il existe sans doute des voix de contralto en France ; mais, dès qu'une jeune personne ne peut pas monter au *sol*

Je ne conseillerais pas d'essayer ces opéras à Louvois. Les plus beaux morceaux ont été intercalés dans d'autres pièces ; par exemple, l'air de la *Donna del Lago*,

*Oh ! quante lagrime,*

placé par madame Pasta dans *Otello ;* peut-être aussi que la musique de ces opéras semblerait faible après *Otello* et *Mosè.*

Je me hâte d'ajouter que je n'entends nullement parler de la *Donna del Lago* *, partition originale et superbe dans laquelle, pour la première fois de sa vie peut-être, Rossini a été inspiré par son libretto. Cet opéra triompherait de tous les obstacles, mais il faut des décorations faites par des peintres arrivant d'Italie. Les *scene* ridicules, que nous venons de voir à la reprise des *Horaces*, amèneraient une chute complète pour la *Donna del Lago*, qui exige un peu l'illusion des yeux. Il faut d'ailleurs un grand théâtre à cause des évolutions militaires et des chœurs de bardes. Au génie près, cet opéra est comme les *Bardes* de M. Lesueur.

Nous eûmes à Naples, en 1819 je crois, une messe * de Rossini, qui employa trois jours à donner l'apparence de chant d'église à ses plus beaux motifs. Ce fut un spectacle délicieux ; nous vîmes passer successivement sous nos yeux, et avec une *forme*

ou au *la*, on dit ici qu'elle n'a pas de voix. Voir un fort bon article de M*** dans les *Débats* de juillet 1823.

*un peu différente* qui donnait du piquant aux reconnaissances, * tous les airs sublimes de ce grand compositeur. Un des prêtres s'écria au sérieux : « Rossini, si tu frappes à la porte du paradis avec « cette messe, malgré tous tes péchés saint Pierre « ne pourra pas s'empêcher de t'ouvrir. » Ce mot est délicieux en napolitain à cause de sa grotesque énergie.

---

# CHAPITRE XXXVIII

## BIANCA E FALIERO.

Nous avons vu Rossini quitter Naples au bruit des sifflets, dans la nuit du 4 octobre 1819. Le 26 décembre de la même année, il fit représenter à Milan *Bianca e Faliero*. C'est à peu près le sujet du *Comte de Carmagnola*, tragédie de M. Manzoni [1]. La scène est à Venise. Le Conseil des Dix condamne à mort un jeune général dont il se défie parce qu'il est vainqueur ; mais Faliero est aimé de Bianca, la fille du doge. Madame Camporesi chanta supérieurement

1. M. Fauriel, écrivain du goût le plus pur, et, de plus, homme d'esprit, vient de nous donner une excellente traduction du *Comte de Carmagnola* (1823). Que ne donneraient pas les amateurs pour avoir un Shakespeare traduit de ce style ! C'est dans le *Comte de Carmagnola* que se trouve la plus belle ode qui ait encore été faite au XIXe siècle, du moins à mon avis :

I fratelli hanno ucciso i fratelli !

le rôle de Bianca ; celui de Faliero était rempli par madame Carolina Bassi, la seule cantatrice qui approche un peu de madame Pasta. La décoration représentant la salle du Conseil des Dix fut d'une vérité parfaite. On se sentait frémir au milieu de la magnificence dans cette salle immense et sombre, tendue en velours violet, et éclairée seulement par quelques rares bougies dans des flambeaux d'or. On se voyait en présence du despotisme tout-puissant et inexorable. Notre insensibilité ou notre pauvreté a beau dire, de belles décorations sont le meilleur commentaire de la musique dramatique ; elles décident l'imagination à faire les premiers pas dans le pays des illusions. Rien ne dispose mieux à être touché par la musique que ce léger frémissement de plaisir que l'on sent à la Scala au lever de la toile, à la première vue d'une décoration magnifique.

Celle de la salle du Conseil des Dix, dans *Bianca e Faliero*, était un chef-d'œuvre de M. Sanquirico. Quant à la partition de Rossini, tout était réminiscence ; il ne fut pas applaudi, il fut presque sifflé. Le public se montra sévère ; un air fort difficile, et chanté avec une perfection froide par madame Camporesi, ne le désarma pas. Cet air fut appelé l'air de *guirlande*, parce que Bianca le chante en tenant une guirlande à la main. Il n'y eut qu'un morceau neuf dans *Bianca e Faliero*, le quartetto * ; mais ce morceau, et le trait de clarinette surtout,

sont au nombre des plus belles inspirations qu'aucun maître ait jamais eues. Je le dis hardiment, et si ce n'est avec vérité, du moins avec une pleine conviction, il n'y a rien dans *Otello* ou dans la *Gazza ladra* de comparable à ce quartetto ; c'est un moment de génie qui dure dix minutes. Cela est aussi tendre que Mozart, sans être aussi profondément triste. Je mets hautement ce quartetto au niveau des plus belles choses de *Tancrède* ou de *Sigillara.*

A peine ce morceau avait-il paru, qu'on le plaça dans la musique d'un ballet joué au même théâtre. Le même public l'entendit ainsi pendant six mois de suite, tous les soirs, sans en être jamais rassasié ; toujours à ce moment l'on faisait silence.

Lorsque je redoute d'avoir placé quelques exagérations dans le présent livre sur la musique, je n'ai qu'à me chanter la cantilène de ce quartetto, et aussitôt je me sens plein de courage ; une voix intérieure me dit : tant pis pour ceux qui ne sentent pas ainsi. Pourquoi prennent-ils un livre qui n'est pas fait pour eux ?

---

## CHAPITRE XXXIX

### ODOARDO E CRISTINA.

L'année qui précéda *Bianca e Faliero*, Rossini avait joué un bien mauvais tour à un impresario de Venise ; le public de Milan ne l'ignorait pas, et la crainte d'applaudir de la vieille musique fut pour beaucoup dans le froid accueil fait à *Bianca.* Au printemps de 1819, l'impresario du théâtre de San Benedetto *, à Venise, avait engagé Rossini moyennant quatre ou cinq cents sequins ; prix énorme en Italie. Le libretto que l'impresario envoya à Naples était intitulé : *Odoardo e Cristina.*

Rossini, amoureux fou alors de mademoiselle Chomel *, ne se détermina à quitter Naples que quinze jours avant celui où le théâtre de Venise devait ouvrir. Pour faire prendre patience à l'impresario, il lui avait expédié de temps à autre quan-

tité de beaux morceaux de musique. A la vérité les paroles étaient un peu différentes de celles qu'on avait envoyées à Venise ; mais qui fait attention aux paroles d'un opera seria ? C'est toujours *felicità, felice ognora, crude stelle*, etc., et à Venise personne ne lit un libretto serio, pas même, je crois, l'impresario qui le paie. Rossini parut enfin, neuf jours seulement avant la première représentation. L'opéra commence, il est applaudi avec transport ; mais par malheur il y avait au parterre un négociant napolitain qui chantait le motif de tous les morceaux avant les acteurs. Grand étonnement des voisins. On lui demande où il a entendu la musique nouvelle. « Hé ! ce que l'on vous joue, leur « dit-il, c'est *Ricciardo e Zoraïda* et *Ermione* que « nous avons applaudis à Naples il y a six mois * ; « je me demande seulement pourquoi vous avez « changé le titre. De la plus belle phrase du duetto « de *Ricciardo*,

*Ah ! nati in ver noi siamo,*

« Rossini en a fait la cavatine de votre opéra nou« veau ; il n'a pas même changé les paroles. »

Dans l'entr'acte et pendant le ballet, cette nouvelle fatale se répand bien vite au café, où les premiers dilettanti du pays étaient occupés à motiver leur admiration. A Milan, la vanité nationale eût été furibonde ; à Venise on se mit à rire. Le charmant Ancillo (poète célèbre) fit sur-le-champ un *sonetto*

sur le malheur de Venise et le bonheur de mademoiselle Chomel. Cependant l'impresario, furieux, et que ce bruit fatal allait ruiner, cherche Rossini ; il le trouve : « Que t'ai-je promis ? lui répond celui-ci « d'un grand sang-froid, de te faire de la musique « qui fût applaudie. Celle-ci a réussi, *e tanto basta.* « Au reste, si tu avais le sens commun, ne te serais-« tu pas aperçu, aux bords des cahiers de musique « tout roussis par le temps, que c'était de vieille « musique que je t'envoyais de Naples ? Va, pour « un impresario qui doit être fripon et demi, tu « n'es qu'un sot. »

De la part de tout autre, cette réponse eût mérité un coup de stylet ; mais l'impresario aimait la musique. Ravi de celle qu'il venait d'entendre pour la première fois, il pardonna les faiblesses de l'amour à un homme de génie * [1].

Cette idée expéditive qui vint à Rossini pour Venise n'était que le *parti extrême* de sa manière de faire. L'essentiel pour lui, depuis quelques années, c'est de donner ses opéras en des lieux différents ; il y ajoute alors un ou deux morceaux réellement nouveaux ; tout le reste n'offre qu'une forme nouvelle donnée à d'anciennes idées. C'est ainsi que le sentiment de la nouveauté, si essentiel au

1. On m'écrit de Turin que madame Pasta y a donné *Odoardo e Cristina* avec le plus grand succès (1822). On a placé dans *Odoardo* les plus beaux morceaux des opéras de Rossini, inconnus à Turin.

*beau musical*, manque souvent au dilettante instruit en entendant cette musique d'ailleurs si piquante et si vive.

De là l'extrême difficulté de répondre à cette question : quel est le plus bel opéra de Rossini ?

Je laisse à part la question de la préférence que l'on peut accorder à la simplicité du style de *Tancrède* sur le luxe et les roulades changées en *motifs* du style de *Ricciardo e Zoraïde.*

Dans l'ouverture du *Barbier*, il y a un petit passage fort agréable. Hé bien ! ce motif est déjà dans *Tancrède*, et Rossini l'a repris plus tard dans *Elisabeth.* A cette dernière fois, il en a fait un duetto, et c'est celle des trois tentatives où il a le mieux réussi. C'est donc sous la forme de duetto qu'il faut avoir le bonheur de rencontrer cette charmante idée pour la première fois ; mais il faut implorer le hasard. Si vous l'avez déjà vue dans le *Barbier* ou dans *Tancrède*, il se peut très bien que le duetto vous impatiente. Si j'avais un piano et quelqu'un pour en bien jouer, je vous citerais trente exemples de ces transformations de Rossini.

Il y aurait un travail curieux à faire ; ce serait la liste de tous les morceaux de musique *réellement différents* des opéras de Rossini, et ensuite la liste des morceaux *bâtis* sur la même idée, avec l'indication du duetto ou de l'air où elle est présentée avec le plus de bonheur.

J'ai vu à Naples, dans le cercle de mes connais-

sances, vingt jeunes gens en état de faire ce travail en deux jours, et avec autant de facilité qu'on écrirait à Londres un morceau de critique sur le onzième chant de *Don Juan ;* ou à Paris, un grand article profond sur le crédit public, ou une diatribe plaisante sur les tours de page joués par le ministre à tel président du conseil. Il y a, à Naples, cent jeunes gens courant la société qui, au besoin, écriraient un opéra-comique comme *Ser Marc Antonio* ou le *Baron de Dolsheim*, et cela en six semaines. La différence, c'est que ces opéras ne coûteraient que quinze jours aux maestri qui ont reçu une éducation régulière dans les conservatoires.

Mes amis de Naples disaient qu'il n'y a rien au monde de si facile que de ressusciter cinquante chefs-d'œuvre de Paesiello ou de Cimarosa. Il faut d'abord attendre qu'ils soient complètement oubliés ; ce sera une affaire faite en 1825. On ne joue plus à Naples, de tous les opéras de Paesiello, que la *Scuffiara* : alors, quelque manœuvre élégant et spirituel, quelque maestro qui se repose et qui ne peut travailler pour cause de santé, M. Pavesi, par exemple, prendra le *Pirro* de Paesiello, supprimera les récitatifs, renforcera l'accompagnement, et ajoutera des finales. Le travail le plus important sera de transformer, dans chaque acte, le morceau le plus original en *finale*. Peut-être que, chemin faisant, on retombera sur les airs les plus connus

de nos grands maîtres actuels. Quel dommage pour moi si l'on allait déterrer le beau quartetto de *Bianca e Faliero* !

Au point où il en est, Rossini a le plus pressant besoin de quelques chutes bien piquantes et bien humiliantes. Malheureusement je ne vois guère que Naples ou Milan qui soient dignes de le siffler ; partout ailleurs ce sera de la haine, mais non pas un jugement. Il a passé l'année 1822 à Vienne ; ce sera Londres qui le possédera, dit-on, en 1824. A Londres, Rossini, loin du théâtre ordinaire de sa gloire, n'en aura que plus de facilité à donner de la vieille musique pour nouvelle ; son défaut naturel va se renforcer.

Pour le piquer d'honneur, l'impresario de Londres devrait lui proposer de mettre en musique les libretti de *Don Juan* ou du *Mariage secret.*

---

# CHAPITRE XL

## DU STYLE DE ROSSINI.

Avant de finir, il faudrait dire un mot des particularités du style de Rossini ; c'est là une des nécessités de mon sujet. Parler peinture dans un livre et louer des tableaux est déjà d'une difficulté épouvantable ; mais les tableaux laissent au moins des souvenirs distincts, même aux sots. Que sera-ce de parler musique ! A quelles phrases singulières et ridicules ne sera-t-on pas conduit ? — Le lecteur pense qu'il n'ira pas chercher les exemples bien loin.

La bonne musique n'est que notre *émotion.* Il semble que la musique nous fasse du plaisir en mettant notre imagination dans la nécessité de se nourrir momentanément d'illusions d'un certain genre. Ces illusions ne sont pas calmes et sublimes

comme celles de la sculpture, ou tendres et rêveuses comme celles des tableaux du Corrége.

Le premier caractère de la musique de Rossini est une rapidité qui éloigne de l'âme toutes les émotions sombres si puissamment évoquées des profondeurs de notre âme par les notes lentes de Mozart. J'y vois ensuite une fraîcheur qui, à chaque mesure, fait sourire de plaisir. Aussi toutes les partitions semblent-elles lourdes et ennuyeuses auprès de celle de Rossini. Si Mozart débutait aujourd'hui, tel serait le jugement que nous porterions de sa musique. Pour qu'il pût nous plaire, il faudrait l'entendre quinze jours de suite ; mais on le sifflerait dès le premier. Si Mozart résiste à Rossini, si nous le préférons souvent, c'est qu'il est fort de notre antique admiration et du souvenir des plaisirs qu'il nous a donnés.

Ce sont en général les caractères les plus insensibles à la crainte du ridicule qui préfèrent hautement Mozart. Les amateurs vulgaires en parlent comme les littérateurs vulgaires de Fénelon. Ils le louent, et seraient au désespoir d'écrire comme lui.

Si la musique de Rossini n'est jamais pesante, elle lasse bien vite *. Les amateurs les plus distingués d'Italie, qui l'entendent depuis douze ans, commencent depuis quelque temps à demander du nouveau. Que sera-ce dans vingt années d'ici, quand le *Barbier de Séville* sera aussi vieux que le *Matrimonio segreto* ou le *Don Juan* ?

Rossini est rarement triste, et qu'est-ce que la musique sans une nuance de tristesse pensive ?

*I am never merry when I hear sweet music*[1] *(Merchant of Venice)*, a dit celui des poètes modernes qui a le mieux connu le secret des passions humaines, l'auteur de *Cymbeline* et d'*Othello*.

Dans ce siècle expéditif, Rossini a un avantage ; il se passe d'attention.

Dans un drame où la musique cherche à exprimer la nuance ou le degré de sentiment indiqué par les paroles, il faut prêter quelque attention pour être ému, c'est-à-dire pour avoir du plaisir. Il y a même quelque chose de plus rigoureux, il faut avoir de l'âme pour être ému. Dans une partition de Rossini, au contraire, où chaque air ou duetto n'est trop souvent qu'un brillant morceau de concert[2], il ne faut que le plus léger degré d'attention possible pour avoir du plaisir ; et, chose bien avantageuse, la plupart du temps il n'est pas nécessaire d'avoir ce que les gens romanesques appellent de l'âme.

Je sens bien que j'ai besoin de justifier une assertion aussi hardie. Voulez-vous ouvrir le piano et vous rappeler, dans le *Matrimonio segreto*[3], Carolina

1. « Je ne puis être gai quand j'entends une douce mélodie. »
2. Surtout dans les opéras écrits à Naples pour mademoiselle Colbran.
3. Si je cite souvent le *Mariage secret*, c'est qu'il est au nombre des trois ou quatre opéras parfaitement bien connus des quatre ou cinq cents dilettanti auxquels je m'adresse.

se trouvant heureuse avec son amant à la première scène du premier acte ? Elle fait une réflexion tendre sur le bonheur dont ils pourraient jouir :

*Se amor si gode in pace.*

Ces paroles si simples ont produit une des plus belles phrases musicales qui existent au monde. Rosine, dans le *Barbier de Séville*, trouve son amant fidèle après l'avoir cru, dans toute la force du terme, un monstre d'ingratitude comme de bassesse, un homme qui la vendait au comte Almaviva ; Rosine, dans ce moment de bonheur, l'un des plus ravissants qu'il soit donné à l'âme humaine de connaître, l'ingrate Rosine ne trouve à nous chanter que des *fioriture*, apparemment celles que madame Giorgi, la première Rosine, exécutait avec grâce. Ces *fioriture*, dignes d'un joli concert, ne sont sublimes pour personne, mais Rossini a voulu les faire amusantes pour tout le monde, et il y a réussi. Il n'a pas d'excuse ; le bonheur dont je parle est trop grand pour n'être que de la joie. Tel est le principal défaut de sa seconde manière ; il compose ses partitions en écrivant les agréments que les chanteurs étaient dans l'habitude d'ajouter *ad libitum* aux chants des autres maîtres. Ce qui n'était qu'un accessoire plus ou moins agréable, il en fait souvent le principal. Voyez les battements si fréquents dans les rôles de Galli *(Italiana in*

*Algeri, Sigillara, Turco in Italia, Gazza ladra, Maometto*, etc.). Il faut convenir que ces agréments ont une rare élégance, beaucoup de rapidité, souvent une fraîcheur séduisante, et changent avec succès un terzetto, ou un air qui devrait avoir la couleur de tel sentiment, en un très joli et très brillant morceau de concert. Est-on curieux d'arriver à la même vérité par une autre route ? Rossini, comme tous les autres maîtres, a écrit ses opéras dans la confiance que les deux actes seraient séparés par une heure et demie de ballet ou d'entr'acte. En France, où le *naturel* n'est pas ce qui brille le plus dans la recherche des plaisirs, on croirait n'avoir pas assez de passion pour Rossini, si l'on n'écoutait pas, de suite et sans désemparer, trois heures de sa musique. Cet excès musical, présenté avec tant d'esprit au public de l'Europe qui a le moins de patience et les meilleurs danseurs, est insupportable lorsqu'on représente *Don Juan* ou tel autre ouvrage *passionné*. Il n'est personne qui n'ait mal à la tête et qui ne soit mortellement fatigué à la fin des quatre actes des *Nozze di Figaro ;* on croit être lassé de la musique pour huit jours : on est au contraire à mille lieues de ces mauvaises dispositions, quand on vient d'entendre de suite les deux actes de *Tancrède* ou de l'*Elisabeth*. La musique de Rossini, qui à chaque instant s'abaisse à n'être que de la musique de concert, s'accommode

fort bien du bel arrangement du théâtre de Paris et sort brillante de cette épreuve. Dans tous les sens possibles, c'est de la musique faite exprès pour la France *, mais elle travaille tous les jours à nous rendre dignes d'accents plus passionnés.

---

## CHAPITRE XLI

### OPINIONS DE ROSSINI SUR QUELQUES GRANDS MAITRES SES CONTEMPORAINS. — CARACTÈRE DE ROSSINI.

Rossini adore Cimarosa, il en parle les larmes aux yeux.

L'homme qu'il respecte le plus comme compositeur savant, c'est M. Chérubini de Paris. Que n'eût pas fait ce grand maître, si, en devenant sensible à l'harmonie allemande, son âme n'eût pas perdu tout amour ou plutôt toute sensibilité pour la mélodie de sa patrie !

Si Mayer écrivait encore, Rossini en aurait peur ; Mayer, en revanche de cette preuve d'estime, aime tendrement son jeune rival et avec toute la bonne foi d'un cœur bavarois.

Rossini a une très haute opinion de M. Pavesi,

qui a écrit des morceaux de la première force ; il déplore le sort de cet artiste, qui, jeune encore, est forcé à l'inaction par une santé languissante. J'ai ouï dire à l'auteur du *Barbier* qu'il n'y a rien à faire après Fioraventi, dans cette sorte de style bouffe qui s'appelle *nota e parola.* Il ajoutait qu'il ne concevait rien de plus absurde au monde que la prétention de vouloir essayer de la musique bouffe, après le point de perfection absolue où Paesiello, Cimarosa et Guglielmi ont porté ce genre.

Il est évident, d'après cet aveu, qu'il ne voit pas l'existence d'une nouvelle sorte de *beau idéal.* Les hommes ont trop peu changé depuis Guglielmi, continue Rossini, pour qu'il soit possible de leur présenter une nouvelle sorte de *beau idéal ;* attendons que dans cinquante ans un nouveau public proclame de nouvelles exigences, alors nous le servirons chacun suivant notre génie. J'abrège un peu le raisonnement de Rossini, mais je n'en altère pas le sens général. Je le vis un jour soutenir à ce sujet une thèse furibonde contre un pédant de Berlin, qui opposait des phrases de Kant aux *sentiments* d'un homme de génie. Je voudrais bien à ce sujet que le Nord rentrât un peu en lui-même et se jugeât, lui, sa gaieté et sa capacité pour la musique. Il trouve trop bouffonnes certaines parties de la musique de Rossini (le *Miroir*, décembre 1821, parlant du finale : *cra, cra* de l'*Italiana in Algeri*, dont le style n'est pourtant que de *mezzo*

*carattere*). Quels signes de détresse n'auraient pas donnés ces pauvres littérateurs du Nord, s'ils se fussent rencontrés face à face avec la vraie musique bouffe, avec l'air : *Signor si, lo genio è bello*[1] *!* du pédant dans la *Scuffiara* de Paesiello, ou l'air : *Amicone del mio core*, de Cimarosa, etc., etc. ! Quand on est insensible à ce point aux prodiges d'un air, ne serait-il pas prudent et philosophique de se taire ?

Que le Nord s'occupe de sociétés bibliques et d'idées d'utilité, et d'argent ; qu'un pair d'Angleterre, riche de plusieurs millions, passe une journée à discuter gravement, avec son homme d'affaires, une réduction de vingt-cinq pour cent à faire à ses nombreux fermiers ; le pauvre Italien, qui voit ses chaînes rivées et les tyrannies qu'il endure redoublées par l'influence de ces gens si humains et si pieux, sait ce qu'il doit penser de tant de vertu[2]. Il jouit des arts, il sait goûter le *beau* sous toutes les formes dont la nature se plaît à l'environner, et regarde l'homme triste du Nord avec plus de pitié que de haine. *Que voulez-vous ? ces gens tristes et pieux commandent à huit cent mille barbares qui aiment mieux notre climat que leurs neiges,*

1. En napolitain, le pédant dit à la marchande de modes : C'est une belle idée que tu as là de m'aimer ! Tu auras beau courir le monde, que pourras-tu trouver de comparable à moi ? Sera-ce en Asie ?... sera-ce en Amérique ? etc.
2. Voyage de Sharp et d'Eustace, proclamation de lord Bentinck aux Génois ; les amiraux Nelson et Caraccioli. Anecdote du cadavre debout sur la mer.

me disait en baissant la tête le plus aimable des pauvres habitants de Venise : *notre seule vengeance, c'est qu'ils crèvent d'ennui.*

Que l'homme puissant, du haut de son noble orgueil et du milieu de son luxe, abaisse un regard de pitié sur le pauvre Rossini qui, en treize ans de travaux sans relâche, et en ne se permettant jamais aucune dépense inutile, n'a pu arriver à mettre de côté soixante ou quatre-vingt mille francs * pour ses vieux jours. Je répondrai : pauvreté n'est pas malheur pour ce grand homme *; un piano ou un sot suffit à son amusement. Quelque part qu'il se présente en Italie, dans la plus chétive auberge comme dans le salon d'un prince, le nom de Rossini suffit pour attirer tous les yeux ; on lui cède toujours la première place, ou celle qu'il occupe devient la première ; il se voit l'objet de transports et d'égards venant du cœur, que le plus grand seigneur n'obtient plus aujourd'hui en Italie qu'autant qu'il dépense gaiement cent mille francs par an. Rossini, jouissant par la gloire de tous les avantages de la grande opulence, ne voit sa pauvreté que lorsqu'il pense au nombre de pièces d'or qu'il possède. C'est à cause du rang unique qu'il occupe en Italie, qu'il était si gauche de lui conseiller de venir à Paris, où, après avoir été la chose curieuse pendant six semaines, il serait bien vite retombé à la suite de cinq cents conseillers d'État, ambassadeurs, généraux, etc., tous per-

sonnages plus importants que lui. En Italie, toutes les places ne sont que des mascarades aux yeux de la société, qui n'estime exactement que l'argent qu'elles rapportent.

Avant son mariage avec M^lle^ Colbran (1821), qui lui a apporté vingt mille livres de rentes, Rossini n'achetait que deux habits par an ; du reste, il avait le bonheur de ne jamais songer à la prudence: or, qu'est la prudence autre chose pour un homme peu riche que *la peur de manquer* ? Que les gens qui se proclament raisonnables fassent donc leur plaisir le plus doux de ce sentiment agréable : la *peur*. Rossini, sûr de son génie, vivait au jour le jour et sans songer au lendemain. Il peut être à la mode dans le Nord, mais jamais il ne plaira bien intimement à des gens si différents de lui. Ce qui peut arriver, c'est qu'il se forme une nouvelle génération moins affectée, moins prosternée devant la *noblesse* du style et qui ne s'épouvante pas tant du *cra cra* du finale de l'*Italiana in Algeri*. Alors on comprendra en France, 1° le *bonheur*, 2° le *génie* italiens.

Rossini et tous les Italiens estiment Mozart, mais pas autant que nous, mais plutôt comme symphoniste incomparable, qu'en sa qualité de compositeur d'opéras. Ils n'en parlent jamais que comme d'un des plus grands hommes qui aient jamais existé ; mais, même dans *Don Juan*, ils trouvent les défauts de l'école allemande, c'est-à-dire pas de *chant pour les voix ;* du chant pour la clarinette,

du chant pour le basson, mais rien ou presque rien pour cet instrument admirable lorsqu'il ne crie pas : la *voix humaine.*

J'ai entendu Rossini parler avec un accent sérieux, ce qui n'est pas peu dire pour lui, du seul talent qui eût pu balancer sa réputation et s'en faire une égale, Orgitano ; cet aimable jeune homme annonçait au monde un successeur de Cimarosa, lorsqu'il fut enlevé dans la fleur de la jeunesse (1803), nouvel exemple des dangers du génie. Il faut une organisation toute particulière, toute la folie et le feu des passions fortes, et cependant que ces passions ne vous dévorent pas dès l'entrée dans la vie. J'ai honte de cette phrase qui, en italien, serait toute simple.

Pour Paesiello, Rossini en parle comme du plus inimitable des hommes. Ce fut le génie du genre simple et de la grâce naïve, et il a rendu sa manière désormais impossible. Paesiello a obtenu les effets les plus étonnants avec la plus grande simplicité possible de mélodie, d'harmonie et d'accompagnements. Il n'y a plus de mélodie simple à entreprendre, dit Rossini ; dès qu'on y songe un quart d'heure, il se trouve qu'on retombe dans Paesiello et qu'on le copie avant de le connaître. Rossini peut parler savamment des ouvrages de tous les maîtres ; il lui suffit d'avoir joué une seule fois, sur le piano, une partition quelconque pour la savoir par cœur et ne plus l'oublier. Aussi, sait-il tout ce

qui a été écrit avant lui ; et cependant on ne voit jamais d'autre papier de musique dans sa chambre que du papier blanc rayé.

Quel que soit le mot que la postérité dise sur Rossini, elle ne pourra s'empêcher de convenir qu'il est, pour la facilité du travail, ce que fut Paesiello pour la simplicité des mélodies.

---

## CHAPITRE XLII

### ANECDOTES.

Si j'étais assuré que mes lecteurs voudront bien se rappeler que cet ouvrage-ci est une simple biographie, et que ce genre permet de descendre aux détails les plus simples, je raconterais un trait de paresse de Rossini. Dans une journée très froide de l'hiver de 1813, il se trouvait campé dans une mauvaise chambre d'auberge à Venise, et composait au lit pour ne pas faire de feu. Son duetto terminé (il faisait alors la partition de *il Figlio per azzardo*), la feuille de papier lui échappe des mains, et descend en louvoyant sur le plancher ; Rossini la cherche en vain des yeux, la feuille était allée tomber sous le lit. Il étend le bras hors du lit, et se penche pour tâcher de la saisir ; enfin, prenant du froid, il se renveloppe dans sa couverture et se

dit : « Je vais récrire ce duetto, rien de plus facile ; je m'en souviendrai bien ». Mais aucune idée ne lui revient ; il est plus d'un quart d'heure à s'impatienter ; il ne peut se rappeler une note. Enfin il s'écrie en riant : « Je suis bien dupe ; je vais refaire « le duetto. Que les compositeurs riches aient du feu « dans leurs chambres, moi je ne me donne pas la « peine de ramasser les duetti qui tombent ; d'ail« leurs c'est de mauvais augure. »

Comme il achevait le second duetto, arrive un de ses amis à qui il dit : « Pourriez-vous m'avoir un duetto qui doit être sous mon lit ? » L'ami atteint le duetto avec sa canne, et le donne à Rossini. « Maintenant, dit Rossini, je vais vous chanter les deux *duetti*, dites-moi celui qui vous plaît le plus ». L'ami du jeune compositeur donna la préférence au premier ; le second était trop rapide et trop vif pour la situation. Rossini en fit, sans perdre de temps, un terzetto pour le même opéra. La personne de qui je tiens l'histoire m'assure qu'il n'y avait pas le moindre trait de ressemblance entre les deux duetti. Le terzetto fini, Rossini s'habille à la hâte, en jurant contre le froid, sort avec son ami pour aller se chauffer au Casin, et prendre une tasse de café ; et il envoie le domestique du Casin porter le duetto et le terzetto au copiste du théâtre de San Mosé, pour lequel il travaillait alors.

Pour l'Italie, rien n'est aimable comme la conversation de Rossini, et rien ne peut lui être com-

paré ; c'est un esprit tout de feu, volant sur tous les sujets, et y prenant une idée agréable, vraie et grotesque. A peine avez-vous saisi cette idée, qu'une autre lui succède. Une telle facilité serait plus étonnante qu'agréable, si le volcan de ces idées nouvelles n'était entrecoupé de récits charmants qui reposent. Ses courses éternelles, pendant douze années, composées d'arrivées et de départs, comme il le dit lui-même en parlant de sa vie, ses relations avec les artistes, les plus fous des hommes, et avec la partie gaie et heureuse de la haute société, l'ont abondamment fourni des anecdotes les plus bizarres sur la pauvre espèce humaine. « Je serais « un grand sot d'inventer et de mentir, » dit Rossini [1] quand quelque homme atrabilaire ou envieux gâte les plaisirs de la société en lui contestant la vérité de ses récits. « Par état, j'ai toujours eu « affaire à des chanteurs et à des cantatrices ; « on connaît leurs caprices, et plus j'étais célèbre, « plus j'ai eu à subir des caprices étranges. A Pa- « doue, l'on m'a obligé à venir *faire le chat* dans la « rue, tous les jours à trois heures du matin, pour « être reçu dans une maison où je désirais fort « entrer ; et comme j'étais un maître de musique

1. S'il convient jamais à M. Rossini de contester quelque phrase de ces chapitres, je la désavoue par avance ; je serais au désespoir de manquer de délicatesse envers l'un des hommes pour qui j'ai le respect le plus senti. Je n'admets qu'une *noblesse*, celle des talents, ensuite celle de la haute vertu ; les gens qui ont fait de grandes choses ou qui sont immensément riches peuvent être admis ensuite.

« orgueilleux de mes belles notes, on exigeait que
« mon miaulement fût *faux.* J'ai vu dans ma
« chambre, et j'aurais vu dans mon antichambre
« si j'en avais eu, la plupart des amateurs riches
« d'Italie qui finissent toujours par se faire entre-
« preneurs de spectacle par amour pour quelque
« prima donna. Enfin, l'on dit que je n'ai pas été
« sans quelques succès auprès des femmes, et je
« vous prie de croire que ce ne sont pas les sottes
« que j'ai choisies. J'ai eu à souffrir d'étranges riva-
« lités ; j'ai changé de ville et d'amis trois fois par
« an pendant toute ma vie ; et, grâce à mon nom,
« presque partout j'ai été présenté et intime avec
« tout ce qui en valait la peine, deux fois vingt-
« quatre heures après mon arrivée quelque part,
« etc., etc. »

Rossini a le grand malheur de ne rien respecter que le génie ; il ne ménage rien, il ne se refuse rien dans ses plaisanteries ; tant pis pour qui est ridicule : mais il n'est point méchant ; il rit le premier comme un fou de ses plaisanteries et puis les oublie. On l'invite à chanter à Rome, chez un cardinal ; un *caudataire* s'approche pour le prier de ne chanter que le moins possible des chants d'amour ; Rossini chante des polissonneries en *bolonais* que personne ne comprend ; il rit et pense à autre chose. Sans cette fertilité et cette rapidité dans l'esprit, il n'aurait pu suffire à ses ouvrages. Songez qu'il s'est toujours beaucoup amusé ; qu'étant pauvre,

il ne peut se faire aider dans la moindre chose pour ses partitions, et que cependant, avant l'âge de trente-deux ans, il a donné quarante-cinq opéras ou cantates.

Rossini a un talent incroyable pour contrefaire les gens qui l'approchent. Il trouve de quoi faire rire aux éclats, dans le geste et la tournure de ceux de ses amis qui semblent les plus remarquables par la simplicité de leurs manières. Vestris, le premier acteur comique de l'Italie et peut-être du monde [1], lui disait qu'il aurait eu un talent décidé pour le métier d'acteur. Rossini parodie d'une manière étonnante De' Marini, comédien emphatique et quelquefois sublime qui passe pour le premier talent d'Italie. Quand Rossini se met à faire De' Marini, on commence par rire de la ressemblance, et l'on finit par être ému. Je parle des gens sensibles à la déclamation française et chantante. Comme Alfieri a suivi strictement Racine et Voltaire tout en injuriant la France, de même les acteurs italiens chantent les vers comme les chantaient les acteurs français que Mademoiselle Raucourt mena en Italie par privilège impérial, vers l'an 1808. Comme les acteurs français aussi, ils ne sont bons que dans le comique, où la

1. Le comique, en Italie, c'est se tromper dans la route du bonheur que l'on brûle d'atteindre, et ce bonheur n'est pas toujours et uniquement placé dans l'imitation des manières de la haute société.

rapidité du débit empêche le *chant* jusqu'à un certain point. Vestris seul est exempt d'affectation, et mérite certainement une réputation européenne. Je n'ai mis ici ces deux ou trois idées que parce qu'elles ont été souvent un sujet de débat entre Rossini et l'un de ses admirateurs ; Rossini, en *Italien patriote*, soutient que tout est parfait en Italie (excepté certains personnages), et que nous ne sommes que des jaloux de mauvaise foi lorsque nous n'en convenons pas. Cela vaut bien le *Constitutionnel* et le *Miroir* parlant *musique* et *honneur national*. Animé par les discussions du parti romantique, qui, en Italie, prétend qu'il ne faut pas chanter les vers, Rossini s'avisa en 1820 de prendre un rôle dans une comédie bourgeoise de Naples, où jouaient des jeunes gens de la première distinction. De' Marini était au nombre des spectateurs, et convint, ainsi que nous tous, que Rossini était étonnant. « Il lui manque, disait De' Marini, « l'usage des planches ; du reste il est impossible « d'être plus vrai, et il n'y a pas deux acteurs en « Italie capables de le faire oublier dans un rôle « qu'il aurait adopté. »

Rossini fait des vers tant qu'on veut pour ses opéras, et souvent corrige un peu l'emphase des *libretti seri* qu'on lui présente. Il est le premier à s'en moquer ; quand il a fini un air, il déclame devant les amis qui se trouvent autour de son piano, et en en faisant ressortir tout le ridicule, les étranges

paroles dont il vient de faire la fortune par sa musique. Quand il a fini de rire : *E però, in due anni questo si canterà da Barcelona a Pietroburgo* (et pourtant dans deux ans cela se chantera de Barcelone à Pétersbourg) : *gran trionfo della musica !* Par un goût naturel, bien rare en son pays, Rossini est ennemi né de l'emphase. Il faut savoir qu'en Italie l'emphase est pour les beaux-arts ce que sont ici la recherche, l'affectation, le bel esprit et la froideur maniérée. Tout indique que la nature avait donné à la musique dans Rossini un beau génie pour le genre de *mezzo carattere.* Le malheur a voulu qu'il ait trouvé à Naples mademoiselle Colbran reine du théâtre ; un malheur plus grand a été qu'il ait pris de l'amour pour elle ; s'il eût rencontré à sa place une actrice bouffe, la Marcolini, par exemple, ou la Gafforini dans la fleur de la jeunesse, au lieu de nous donner des plaies d'Égypte, il eût continué à faire des *Pietra del Paragone* et des *Italiana in Algeri.* Mais nous, pour n'être pas indignes des grands hommes, songeons à apprendre à aimer un grand génie malgré les nécessités que ses passions, sa position, ou le mauvais goût de ses contemporains ont imposées à son talent. En aimerons-nous moins le Corrége, parce que le goût plus ou moins baroque des chanoines de son temps l'a obligé à peindre des coupoles, et à présenter de grandes figures dans d'étonnants raccourcis, *di sotto in sù* ?

## DERNIER MOT.

Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux, rarement sublime, Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux gens médiocres *. Cependant, surpassé de bien loin par Mozart dans le genre tendre et mélancolique, et par Cimarosa dans le style comique et passionné, il est le premier pour la vivacité, la rapidité, le piquant et tous les effets qui en dérivent. Aucun opéra buffa n'est écrit comme la *Pietra del Paragone.* Aucun opéra seria n'est écrit comme *Otello* ou la *Donna del Lago. Otello* ne ressemble pas plus aux *Horaces* qu'à *Don Juan;* c'est une œuvre à part. Rossini a peint cent fois les plaisirs de l'amour heureux, et, dans le duetto d'Armide, d'une manière inouïe jusqu'ici ; quelquefois il a été absurde, mais jamais il n'a manqué d'esprit, pas même dans l'air gai de la fin de la *Gazza ladra.* Enfin, également hors d'état jusqu'ici d'écrire sans fautes de sens, ou sans déceler au bout de vingt mesures la présence du génie, depuis la mort de Canova, Rossini se voit le premier des artistes vivants. Quel rang lui donnera la postérité ? C'est ce que j'ignore.

Si vous vouliez me promettre le secret, je dirais que le style de Rossini est un peu comme le Français de Paris, vain et vif plutôt que gai ; jamais passionné, toujours spirituel, rarement ennuyeux, plus rarement sublime.

# AVERTISSEMENT

La musique ne laisse aucun monument en Italie ; je me suis vu souvent dans la nécessité d'écrire vingt lettres pour savoir avec précision l'époque de la composition d'un opéra, et souvent l'on m'a donné en réponse trois ou quatre dates également probables. J'ai des lettres qui me disent que *Ciro*, opéra de Rossini, a été représenté pour la première fois en deux villes et en trois années différentes. Par ces considérations, je prie le lecteur bénévole de pardonner quelques erreurs de détail ; il fallait beaucoup plus de temps et de patience que je n'en ai pour lui présenter une véritable histoire de Rossini, inattaquable dans toutes ses assertions. Tout ce que je puis espérer, c'est que les conclusions générales que l'auteur tire des faits montreront que, suivant sa manière de voir et de sentir, il les a envisagés d'une manière correcte.

## LISTE CHRONOLOGIQUE *
## DES ŒUVRES DE GIOACCHINO ROSSINI

*né à Pesaro le* 29 *février* 1792.

Au mois d'août 1808, Rossini composa au lycée de Bologne une symphonie et une cantate intitulée *Il pianto d'Armonia.*

1. Demetrio e Polibio ; c'est le premier ouvrage de Rossini ; il l'écrivit, dit-on, au printemps de 1809, mais cet opéra n'a été exécuté qu'en 1812 [18 Mai], à Rome, au théâtre Valle. Il fut chanté par le ténor Mombelli, ses deux filles, Marianne et Esther, et le basso Olivieri. Rien ne prouve que par coquetterie Rossini n'ait pas un peu retouché cette musique en 1812. M. Mombelli est son parent. Le libretto fut écrit par madame Viganò Mombelli, mère de Marianne Mombelli, aujourd'hui madame Lambertini, et de mademoiselle Esther Mombelli, qui chante encore et fort bien (1817).

2. La Cambiale di Matrimonio, 1810, *farsa* (*farsa* veut dire opéra en un acte), écrit à Venise pour la *stagione dell' autunno* [1]. Cet opéra a été le premier ouvrage de Rossini exécuté sur la scène : il fut chanté à San Mosè par Rosa Morandi, Luigi Raffanelli, Nicola de Grecis, Tommaso Ricci.

3. L'Equivoco stravagante, 1811, *autunno*. Écrit à Bologne pour le théâtre del Corso. Chanteurs : Marietta Marcolini, Domenico Vaccani, Paolo Rosich.

4. L'Inganno felice, 1812. Carnaval, Venise, théâtre San Mosè. Chanteurs : Teresa Belloc, Rafaele Monelli, Luigi Raffanelli, Filippo Galli.

Galli eut le plus grand succès dans le rôle du paysan Tarobotto, chef des mineurs. C'est le premier des ouvrages de Rossini qui soit resté au théâtre. Il y a un terzetto célèbre écrit pour madame Belloc [2], Galli et le ténor Monelli.

5. Ciro in Babilonia, oratorio, 1812. Écrit à Ferrare, pour le carême. Cet oratorio fut exécuté

1. Je laisse leurs noms italiens aux saisons théâtrales ; nous n'avons point d'usages correspondants, et par conséquent toute traduction serait inexacte. On sait qu'à chaque saison les troupes chantantes se renouvellent. La *stagione del carnovale* commence le 26 décembre ; la *primavera* commence le 10 avril, et l'*autunno* le 15 août. Dans certaines villes, les époques de l'*autunno* et de la *primavera* varient un peu : à Milan, il y a quelquefois un *autunnino*. Quant au carnaval, il commence invariablement le jour de la seconde fête de Noel.

2. Qui chante encore avec succès, en 1823, au théâtre de la Scala ; sa voix est aussi belle qu'il y a dix ans. Madame Belloc, fille d'un officier cisalpin chassé de sa patrie, a débuté à Bourg-en-Bresse au mois de janvier 1800.

au *teatro communale* par M^ta^ Marcolini, Elisabetta Manfredini, Eliodoro Bianchi [et Vaccani].

6. LA SCALA DI SETA, *farsa*, 1812, Venise, *primavera*, [automne]. Exécuté au théâtre San Mosè par Maria Cantarelli, Rafaele Monelli, ténor, Tacci et de Grecis, excellent *buffo cantante*, qui est encore au théâtre en 1823.

7. LA PIETRA DEL PARAGONE, 1812, Milan, *autunno*. Chanté à la Scala par M^ta^ Marcolini, prima donna, Claudio Bonoldi, tenor, Filippo Galli, [Parlamagni, Vasoli].

8. L'OCCASIONE FA IL LADRO, [ossia *il Cambio della Valigia*], *farsa*, 1812, Venise, *autunno*. Chanté au théâtre San-Mosè par la jolie Graciata Canonici, qui depuis a fait les beaux jours du théâtre dei Fiorentini à Naples, où Pellegrini lui donna des leçons ; par l'excellent bouffe Luigi Pacini, et par Tommaso Berti.

9. IL FIGLIO PER AZZARDO, [ossia *i due Bruschini*], *farsa*, 1813, Venise, carnaval, au théâtre San-Mosè. Exécuté par Teodolinda Pontiggia, Tommaso Berti, Luigi Raffanelli et de Grecis. Ces deux derniers bouffes sont du premier mérite.

10. TANCREDI, 1813, Venise, carnaval, au grand théâtre della Fenice. Opéra seria, le premier de ce genre écrit par Rossini (à l'exception de *Demetrio e Polibio* qui n'a été joué qu'en 1812), chanté par mesdames Malanotte, Élisabeth Manfredini, [Bianchi] et [par Pietro Todran.

11. L'Italiana in Algeri, 1813, Venise, *estate*, chantée au théâtre de San-Benedetto par M[lle] Marcolini, le ténor Serafino Gentili, [Rosich] et Filippo Galli, si plaisant dans la belle scène du serment au deuxième acte, que l'envie étayée par la pruderie a fait supprimer à Paris.

12. Aureliano in Palmira, 1814, Milan, carnaval. Chanté au théâtre de la Scala par Velluti, Lorenza Corea, le ténor Luigi Mari, [Botticelli], Giuseppe Fabris, Eliodoro Bianchi, Filippo Galli. Le premier acte est écrit beaucoup plus haut que le second ; c'est qu'il fut composé pour Davide qui prit la rougeole, et ne put pas chanter ; le second acte fut écrit pour Luigi Mari, qui chanta le rôle du ténor d'abord destiné à Davide. Cette troupe est une des plus remarquables qui aient existé depuis vingt ans. Velluti a du succès, l'opéra tombe, Rossini vivement piqué songe à changer son *style*.

13. Il Turco in Italia, 1814, Milan, *autunno*, théâtre de la Scala, demi-succès. Chanté par madame Festa Maffei, Davide, Galli, la Paccini [et Vasoli].

14. Sigismondo, 1814, Venise, théâtre della Fenice. Quelques soins que je me sois donnés, je n'ai pu avoir aucun détail sur cet opéra seria. La liste que je présente ici m'a coûté l'ennui d'écrire plus de cent lettres. L'on m'a envoyé, comme étant du *Sigismondo*, des morceaux de musique dignes de M. Puccita (compositeur attaché à madame Cata-

lani). [Chanté par la Marcolini, la Manfredini, la Rossi, Bianchi et Bonoldi].

15. Elisabetta, [4 Octobre] 1815, Naples, *autunno*. Chanté à San-Carlo, par mademoiselle Colbran, mademoiselle Dardanelli, Nozzari et Garcia. Début de Rossini à Naples.

16. Torvaldo e Dorlisca, 1816, Rome, carnaval. Chanté au théâtre Valle par Adélaïde Sala, le ténor Donzelli, et les deux excellentes voix de basse Galli et Rainiero Remorini. L'Italie possède en 1823 quatre voix de basse excellentes : La Blache, Galli, Zuchelli et Remorini, et en seconde ligne Ambrosi.

17. Il Barbiere di Siviglia [*Almaviva*, ossia *l'Inutile precauzione*, 5 Février] 1816, Rome, carnaval. Chanté au théâtre d'Argentina par madame Giorgi Righetti, et par Garzia, B. Botticelli, [Vitarelli] et l'excellent bouffe Luigi Zamboni, qui établit le rôle de Figaro.

18. La Gazzetta, 1816, Naples, *estate*, demi-succès. Chanté au théâtre dei Fiorentini par deux bouffes du premier mérite : Felice Pellegrini et Carlo Casaccia, le Brunet de Naples, et la jolie Margherita Chabran, l'élève de Pellegrini.

19. L'Otello, [*il Moro di Venezia*, 4 Décembre] 1816, Naples, *inverno*. Chanté au théâtre del Fondo (joli théâtre rond qui sert de succursale à San-Carlo) par mademoiselle Colbran, Nozzari, Davide, [Cicimarro] et la basse Benedetti.

20. La Cenerentola, [ossia *La Bontà in trionfo*,

25 Janvier] 1817, Rome, carnaval. Chantée au théâtre Valle par Gertrude [Giorgi] Righetti, Catterina Rossi, [Verni], Giuseppe de' Begnis, [Vitarelli] et Giacomo Guglielmi.

21. La Gazza ladra, [30 Mai] 1817, Milan, *primavera.* Chanté à *la Scala* par Teresa Belloc, Savino Monelli, V. Botticelli, Filippo Galli, Antonio Ambrosi et mademoiselle Galianis.

22. Armida, 1817, Naples, *autunno.* Chanté au théâtre de San-Carlo, par mademoiselle Colbran, Nozzari, [Cicimarra, Bonoldi] et Benedetti. Duetto célèbre.

23. Adelaïde di Borgogna, [ossia *Ottone*], 1818, Rome, carnaval. Chanté au théâtre Argentina par Élisabeth Pinotti, Élisabeth Manfredini, Savino Monelli, ténor, et Gioachino Sciarpelletti.

24. Adina ossia il Califfo di Bagdad. Rossini envoya cet opéra à Lisbonne, où il fut joué en 1818 au théâtre San-Carlo.

25. Mosè in Egitto, Naples, 1818. Chanté au théâtre San-Carlo pendant le carême, par mademoiselle Colbran, Nozzari, [Benedetti. Cicimarra] et Matteo Porto dont la voix superbe eut un grand succès dans le rôle de Pharaon. Nous avons grand tort de ne pas engager Porto au théâtre Louvois.

26. Ricciardo e Zoraïde, 1818, Naples, *autunno*, San-Carlo. Chanté par mademoiselle Colbran, [la Pisaroni, la Manzi], Nozzari, Davide, Benedetti, [Cicimarra].

27. Ermione, 1819, Naples. Chanté pendant le carême au théâtre San-Carlo par mademoiselle Colbran, mademoiselle Rosmunda, Pisaroni, Nozzari et Davide. Le libretto est une imitation d'*Andromaque*. Rossini s'était rapproché du genre de Gluck ; les personnages n'avaient guère d'autre sentiment à exprimer que la colère ; demi-chute.

28. Edoardo e Cristina, 1819, Venise, *primavera*. Chanté au théâtre San-Benedetto par Rosa Morandi, Carolina Cortesi, l'une des plus jolies actrices qui aient paru sur la scène en ces derniers temps, et par Eliodoro Bianchi et Luciano Bianchi.

29. La Donna del Lago, 4 octobre 1819, Naples. Chanté au théâtre San-Carlo par mademoiselle Pisaroni, l'une des moins jolies figures qu'on puisse rencontrer, et par mademoiselle Colbran, [la Manzi], Nozzari, Davide, [Orlandi] et Benedetti.

30. Bianca e Faliero, [ossia *il consiglio dei tre*], 1820, Milan, carnaval. Chanté à la Scala par Caroline Bassi, la seule cantatrice qui se rapproche un peu du grand talent de madame Pasta, Violante Camporesi, Claudio Bonoldi, Alessandro de' Angelis.

31. Maometto secondo, 1820, Naples, carnaval, au théâtre San-Carlo. Je n'ai pu me procurer les noms de tous les chanteurs [la Colbran, la Comelli, Nozarri, Galli, Benedetti]. On m'écrit que Galli joua le rôle de Mahomet aussi bien que le Fernando de la *Gazza ladra*.

32. MATILDE DI SHABRAN, [ossia *Bellezza e cuor di ferro*], 1821, Rome, carnaval, au théâtre d'Apollo, le seul théâtre passable de cette grande ville, bâti sous les Français. Cet opéra fut chanté par la jolie Catterina Lipparini, Anetta Parlamagni, Giuseppe Fusconi, Giuseppe Fioravanti, Carlo Moncada, Antonio Ambrosi, Antonio Parlamagni.

33. ZELMIRA, 1822 [26 Déc. 1821], Naples, *inverno*, chanté à San-Carlo par mademoiselle Colbran, Nozzari, Davide, Ambrosi, Benedetti, et mademoiselle Cecconi.

34. SEMIRAMIDE, [Février] 1823, Venise, carnaval, au grand théâtre della Fenice, opéra dans le style allemand, chanté par madame Colbran-Rossini, Rosa Mariani, excellente voix de contralto, Sinclair, ténor anglais, Filippo Galli et Lucio Mariani.

Rossini a composé plusieurs cantates ; je connais les neuf suivantes :

1. IL PIANTO D'ARMONIA, [11 Août] 1808, exécutée au Lycée de Bologne. C'est le début de Rossini, le style est comme les parties faibles de l'*Inganno felice.*

2. DIDONE ABBANDONATA, écrite pour mademoiselle Esther Mombelli, en 1811.

3. EGLE E IRENE, 1814, écrite à Milan pour madame la princesse Belgiojoso, l'une des plus aimables protectrices de Rossini.

4. TETI E PELEO, 1816, écrite pour les noces de S. A. R. madame la duchesse de Berri, chantée

au théâtre del Fondo à Naples, par mesdemoiselles Colbran, Girolama Dardanelli, Margherita Chabran, Nozzari et Davide.

5. [Igea, 20 Février] 1819, Cantate à trois voix, écrite en l'honneur de S. M. le roi de Naples, et chantée par mademoiselle Colbran, [Davide et Gio.-Bta Rubini], le 20 février 1819, au théâtre San-Carlo.

6. [Partenope]. Cantate exécutée devant S. M. François Ier, empereur d'Autriche, le 9 mai 1819, lorsque ce prince parut pour la première fois au théâtre San-Carlo. Cette cantate fut chantée par mademoiselle Colbran, Davide et Gio.-Bta Rubini.

7. La Riconoscenza, 1821, pastorale à quatre voix, exécutée à San-Carlo le 17 décembre 1821, pour le bénéfice de Rossini. Cette cantate fut chantée par mesdemoiselles Dardanelli et Comelli (Chaumel), et par Rubini et Benedetti. Rossini quitta Naples le lendemain et vint à Bologne, où il épousa mademoiselle Colbran.

8. Il vero omaggio, 1822 *, cantate exécutée à Vérone durant le congrès, et en l'honneur de S. M. l'empereur d'Autriche. Cette cantate fut chantée au théâtre des Filarmonici par mademoiselle Tosi, jeune et belle cantatrice, fille d'un avocat célèbre de Milan, et par Velluti, Crivelli, Galli et Campitelli.

9. Un hymne patriotique, à Naples en 1820.

Autre hymne du même genre, à Bologne en 1815 *. Le même péché fit jadis jeter en prison Cimarosa.

Si le présent livre a une seconde édition, je sup-

primerai la plus grande partie des analyses d'*Otello*, de la *Gazza ladra*, d'*Elisabeth*, etc., et je placerai ici une esquisse rapide du talent de tous les compositeurs vivants, chanteurs et cantatrices, qui jouissent de quelque renom en Italie.

Ce volume offrira alors une esquisse complète de l'état actuel de la musique en Italie. Je donnerai des notices développées sur Saverio Mercadante *, auteur d'*Elisa e Claudio* et de l'*Apothéose d'Hercule ;* sur M. Caraffa *, auteur de *Gabriella de Vergy ;* sur Pacini *, qui a fait un duetto sublime dans *le Baron de Dolsheim ;* sur MM. Meyerbeer *, Pavesi, Morlacchi *, auteurs de l'*Isolina* et du *Corradino*, etc., etc. Malheureusement jusqu'ici ces messieurs imitent tous Rossini.

---

## CHAPITRE XLIII

### UTOPIE DU THÉATRE ITALIEN *.

Probablement l'un des jeunes gens de vingt-six ans qui lisent ce chapitre sera ministre de la maison du Roi, ou administrateur des opéras, d'ici à quinze ans.

Un ministre songe au cours de la rente et à conserver sa place. Il est donc fort inutile d'adresser des observations à Son Excellence ; mais un jeune homme, en rentrant le soir de sept à huit salons bien lourds, où il est allé préparer sa grandeur future, peut ouvrir une brochure par désœuvrement; et heureuse entre toutes les autres, la brochure ouverte en cet instant ; il faut qu'elle soit bien vide pour ne pas gagner au contraste.

Supposons donc qu'un homme de sens soit ministre de la maison du Roi ; voici les faits et les rai-

sonnements que je voudrais que cet homme de sens eût connus dans sa jeunesse *.

L'administration actuelle de l'Opéra-Buffa fait un secret d'État du montant de ses recettes. On sait seulement qu'elle a droit à une subvention de 120.000 francs sur la liste civile. Que devient cette somme ? Dans la poche de qui va-t-elle se perdre ? Questions indiscrètes. Je n'ai aucun rapport avec l'administration de l'Opéra-Buffa ; je ne puis donc établir qu'à l'aide du raisonnement et des probabilités tous les chiffres que je vais citer. Si l'administration nie mes calculs, elle pensera sans doute que la seule manière irréfutable de les réfuter, c'est de publier la vérité des faits.

Les recettes ordinaires faites à la porte du théâtre varient de 1.800 à 900 francs. Je les estime à 1.200 francs par jour de représentation. Il y en a trois par semaine ; cela fait par an . . . 122.800 fr.

La location des loges ( toutes à l'année depuis deux ans) produit environ 2.400 francs par jour de représentation ce qui fait pour l'année . . . . . . . . . . . . . 345,600 fr.

Total de la recette présumée . . . 468,400 fr.

## CALCUL APPROXIMATIF DES DÉPENSES DE L'OPÉRA-BUFFA [1].

*Appointements.*

| | | |
|---|---|---|
| Mme | Pasta . . . . . . . . . . | 35,000 fr. |
| | (et un bénéf. de 15,000 fr.) | |
| Mlles | Buonsignori . . . . . . . | 20,000 |
| | Cinti . . . . . . . . . | 15,000 |
| | Mori . . . . . . . . . | 10,000 |
| | De Meri . . . . . . | 7,000 |
| | Rossi . . . . . . . . | 5,000 |
| | Goria . . . . . . . . | 4,000 |
| MM. | Garcia . . . . . . . . | 30,000 |
| | Zuchelli . . . . . . . . | 24,000 |
| | Pellegrini . . . . . . . | 21,000 |
| | Bordogni . . . . . . . | 20,000 |
| | Bonoldi . . . . . . . . | 18,000 |
| | Levasseur. . . . . . . . | 12,000 |
| | Lodovico Bonoldi . . . . | 6,000 |
| | Graziani. . . . . . . . . | 8,000 |
| | Proffetti. . . . . . . . . | 6,000 |
| | Auletta . . . . . . . . | 4,000 |
| | Barilli, régisseur . . . . . | 8,000 |
| | Appointements du chant, total. . | 253,000 fr. |

1. Je me règle d'après le budget du Théâtre du Roi (Opéra-Italien) à Londres. Ce budget est fort bon à connaître. La dépense totale est de 1.200.000 fr. à Londres. J'ai consulté le cahier des charges du théâtre de la Scala de Milan.

| | | |
|---|---|---|
| Chœurs et orchestre . . . . . . . | 80,000 | |
| Vestiaire et décors . . . . . . . | 55,000 | |
| | 135,000 | fr. |
| Frais d'administration, chauffage (beaucoup d'abus), éclairage, pompiers, garde, etc. . . . . . . . . . . | 60,000 | |
| Total approximatif des frais . . | 448,000 | fr. |
| La recette est de . . . . . . . | 468,000 | |
| Balance . . . . . . . . . . | 20,000 | fr. |

En supposant ce calcul exact, et il doit approcher de la vérité, il existe un bénéfice de 20,000 francs. *Que devient ce bénéfice*[1] ? Que devient la subvention de 120,000 francs que Sa Majesté veut bien accorder pour le Théâtre-Italien, qui fut avant la révolution le Théâtre de Monsieur ? Voilà deux questions auxquelles je défie de faire une réponse satisfaisante.

Ce qu'il y a de plus urgent, c'est de tirer l'Opéra Italien des griffes de ses plus mortels ennemis, une administration composée de musiciens français.

Il faut donner à l'enchère l'entreprise de l'Opéra-Italien.

Il faut faire un cahier des charges, arrangé d'après le cahier des charges du théâtre de la Scala

1. J'insiste sur cette somme de vingt mille francs. J'ai tout lieu de croire que ce qui *désespère* l'administration subalterne, c'est qu'il y a bénéfice sur le théâtre de Louvois.

à Milan, qui, sous Napoléon, de 1805 à 1814, est allé parfaitement bien.

L'entrepreneur devrait se soumettre au cahier des charges. M. le chevalier Petrachi, ancien chef de bureau au ministère des finances du royaume d'Italie, et sous le nom duquel a été pendant plusieurs années l'entreprise du théâtre de la Scala à Milan, a été en 1822 l'un des chefs du Théâtre-Italien de Londres. Il entend fort bien ce genre d'administration et pourrait être consulté pour donner les bonnes traditions. Il accepterait probablement un emploi au théâtre Louvois. M. Benelli pourrait être fort utile.

Le premier article du cahier des charges devrait être la condition de donner dix opéras nouveaux pour Paris, chaque année, dont huit d'auteurs vivants, et, parmi les huit, *deux composés expressément* pour le théâtre de Paris.

Remarquez que nous n'avons pas eu encore à Louvois un opéra écrit expressément pour la voix de madame Pasta.

La seconde condition serait de donner quarante décorations nouvelles chaque année, lesquelles devraient être faites par un peintre ayant travaillé au moins deux ans pour les théâtres de la Scala, de San-Carlo, de Turin ou de la Fenice à Venise. Dix-huit mois au plus après le jour où l'on s'en serait servi pour la première fois, une décoration serait nécessairement vendue ou détruite (à la

Scala, une décoration peinte par Sanquirico ou Tranquillo coûte 400 francs. La même faite à Paris coûte 3.000 francs) (A).

La somme que Sa Majesté daigne accorder aux plaisirs des dilettanti de sa capitale et de l'Europe [1], serait payée de mois en mois et par douzièmes à l'entrepreneur du Théâtre-Italien. Mais voici comment elle lui serait payée ; ce serait sur le *bon à payer* d'une commission formée d'abord de neuf amateurs nommés par les personnes ayant actuellement des loges louées au Théâtre-Italien [2].

Cette commission serait portée à douze, au moyen de deux membres de l'Institut et d'un avocat désignés par le ministre. Toute la commission serait renouvelée chaque année avec faculté au ministre de désigner les mêmes personnes que l'année précédente. Les personnes louant les loges pourraient aussi nommer les mêmes délégués (B).

Il y aurait une assemblée le 20 décembre de chaque année (au commencement de la saison), dans laquelle les délégués rendraient compte à toutes les personnes louant les loges de l'état de l'administration.

L'entrepreneur pourrait employer des chanteurs

1. Cette somme devrait donc être portée au budget de la ville de Paris, dont les habitants ont le plaisir de la musique, et dont l'*octroi* fait des bénéfices par la présence de dix mille étrangers riches.

2. L'élection peut se faire de la manière la plus simple, au moyen d'un registre déposé à l'administration du théâtre.

français ; mais il lui serait défendu d'en faire chanter plus d'un dans chaque opéra. Il ne faut pas nous exposer à des représentations comme celle des *Nozze di Figaro*, du 13 septembre 1823, et dans laquelle nous avons eu le plaisir d'entendre chanter à la fois quatre chanteuses françaises, mesdemoiselles Demeri, Cinti, Buffardin, et......, et un chanteur français, M. Levasseur, qui a une fort belle voix, mais trop de timidité pour le rôle du comte Almaviva. Autre condition : l'entrepreneur pourrait employer des voix françaises, mais il ne pourrait les payer plus de six mille francs par an (C).

Le 24 de chaque mois, la commission de censure se réunirait et ne donnerait un bon à payer à l'entrepreneur qu'autant qu'il justifierait avoir rempli ses engagements de bonne foi et avec zèle pendant le mois écoulé. L'état des recettes de chaque représentation serait mis sous les yeux de la commission de censure, qui aurait droit en outre à un rapport particulier sur la voix et le zèle de chaque chanteur. L'entrepreneur serait tenu de fournir à la commission de censure tous les renseignements demandés par elle.

La perfection de l'établissement serait que deux fois par mois il y eût une représentation italienne à la salle du grand Opéra. Les acteurs qui chanteraient dans ces représentations auraient sous le nom de *feux* une gratification particulière (D).

Le grand inconvénient de l'arrangement dont je viens de donner une esquisse légère, c'est que vingt ans après qu'il régirait le Théâtre-Italien, on en viendrait à laisser tomber l'Opéra-Français, et à donner à la salle de la rue Le Peletier deux actes d'opéra italien séparés par un ballet, comme à Naples.

Quand un ministre fait des règlements, c'est ordinairement dans un accès d'amour-propre : on voudrait les faire bons et justes ; et si ce n'était l'extrême ignorance, on y parviendrait. Le mal des administrations despotiques est dans les détails. Toutes les décisions *particulières* relatives aux théâtres chantants sont signées par la légèreté, et obtenues par l'intrigue la plus adroite et la plus suivie. Si la maîtresse d'un administrateur chante faux, si elle est même sifflée quelquefois, il n'en faut pas davantage pour que cet administrateur cherche à faire tomber le théâtre rival où l'on chante mieux qu'il ne voudrait.

Dans le système de l'entreprise, l'administration, au lieu d'avoir intérêt à commettre des *abus*, a intérêt à *empêcher les abus*. La raison de ce beau changement, c'est que la douce récompense des abus serait tout entière pour l'entrepreneur ; l'office sévère de l'administration se réduit alors à y mettre obstacle. Il est clair qu'un comité de censure choisi parmi les personnes qui louent des loges fera intervenir l'opinion publique dans l'administra-

tion de l'Opéra-Buffa. Le choix d'un acteur, la mise en scène d'un opéra, auront-ils été approuvés par la commission ; je vois dans ses membres douze avocats chargés de justifier aux yeux du public les mesures adoptées. On dira qu'il y a de la république au fond de ma proposition. Je réponds qu'il y a longtemps que ce système est à peu près suivi dans un pays assurément bien assez despotique, mais où règne un goût passionné pour la musique : Vienne en Autriche (E, F).

## NOTES

*fournies par un ancien Administrateur des théâtres.*

(J'ai cru ne pas devoir changer une seule expression à ces notes écrites au crayon en marge du manuscrit.)

A. *Engager tout simplement Sanquirico et un de ses élèves, à tant par an ou tant par décoration ; il y aura encore économie. Ici je crois qu'il faudrait dire un mot de l'immense supériorité des décorations italiennes sur les nôtres, et ajouter quelques détails exacts sur la différence des prix. Si, par exemple, on pouvait établir comme fait que les décorations de la* Lampe merveilleuse *ont coûté cent mille francs, et que le même nombre de toiles, en somme les mêmes décorations, n'auraient coûté que douze mille francs à Milan ; que, sous le rapport de l'art, les décorations*

*italiennes auraient été bien supérieures*[1], *il me semble que ce simple exposé frapperait tous les lecteurs non intéressés. Mais que de gens sont intéressés à déguiser l'abus que je signale ! Interroger M. Aumer, l'auteur du ballet d'*Alfred le Grand, *sur le prix des décorations à Milan.*

*Si l'on ne veut pas de Sanquirico par esprit national, que l'on engage Daguerre ; il a beaucoup de talent ; et qu'on le fasse peindre à détrempe et non à l'huile ; que toute décoration soit mise de côté après avoir servi cent fois. C'est encore traiter le public de Paris avec bien de la mesquinerie. En Italie, les décorations sont barbouillées après quarante représentations au plus, souvent après trois jours.*

*Le ventilateur du théâtre Louvois vient de coûter trente-huit mille francs, et l'on y prend mal à la tête au bout d'une heure. Je serais curieux de voir le compte de cette dépense de trente-huit mille francs. Les abus sur l'achat du bois sont peut-être encore plus comiques. Il faudrait acheter vingt thermomètres, et que le commissaire de police les fît maintenir au degré indiqué d'après la température extérieure. Pourquoi allumer du feu quand l'air extérieur est à dix degrés ? Le gaz échauffe beaucoup.*

B. *Comme l'esprit français est un peu moutonnier en affaires de spectacles, il faudrait appuyer de divers exemples l'organisation de cette commission, et dire*

1. Voir *Rome, Naples et Florence en* 1817, page 10.

*que de temps immémorial le grand théâtre de Turin, l'un des premiers de l'Italie, est sous la direction d'une société de nobles* (dei cavalieri), *qui ont à peu près les fonctions que l'auteur attribuerait aux propriétaires de loges à l'année du théâtre de Louvois. Je crois qu'il en est de même à Bologne pour le théâtre Communal (le grand théâtre). La Pergola de Florence est pareillement sous l'inspection des notables ; et j'ai ouï dire qu'il en est de même dans plusieurs autres villes d'Italie. Le théâtre du Roi à Londres est dirigé par la haute noblesse, qui le donne à entreprise. L'auteur ne propose rien qui ne soit raisonnable, et dont on n'ait éprouvé ailleurs les bons résultats depuis nombre d'années. Voici les noms des personnes chargées de l'administration du Théâtre Italien à Londres pour* 1824 :

*Les lords Hertford,*
*Lowther,*
*Aylesford,*
*Mountedgecumb,*
*Et M. le comte Santantonio, noble sicilien.*

*Le théâtre de la Scala eut pour entrepreneur, de* 1778 *à* 1788, *M. le comte de Castelbarco, les marquis Fagnani et Calderara, et le prince di Rocca-Sinibalda. Actuellement, l'usage a prévalu de mettre l'entreprise sous le nom d'un commis.* (Testa di Ferro.)

C. *Si l'on veut que le goût de la musique italienne*

*se perfectionne en France, il faut ajouter deux professeurs et une classe de chant italien au Conservatoire, et y adjoindre un maître de langue et de déclamation italienne. Pellegrini ou Zuchelli seraient des hommes très précieux pour donner des leçons ; mais bientôt nous verrions un Français remplir la place de professeur de chant italien. Nul doute qu'avec des maîtres italiens, le Conservatoire de Paris ne fournît des sujets distingués ; on les enverrait passer deux ou trois ans dans les théâtres d'Italie pour se perfectionner, comme a fait notre madame Mainvielle-Fodor. Il faudrait mettre trois ou quatre pairs de France, amateurs riches, à la tête du Conservatoire.*

*Il faudrait recruter dans nos provinces méridionales, particulièrement vers les Pyrénées, des enfants de douze à quinze ans, ayant de belles voix. Il n'y a pas de raison pour que la nature ait placé de plus belles voix au delà des Alpes que dans le Midi de la France* [1]. *La différence qu'il y a, c'est* 1° *que l'enfant italien de douze ans entend bien chanter à l'église et dans la rue ;* 2° *il entend mettre au-dessus de tout le talent du chant.*

D. *Sans doute il serait à désirer que l'on donnât deux représentations par mois au grand Opéra ; mais l'administration supérieure n'y consentira ja-*

1 On doit la mention la plus honorable à M. Choron, qui, par son zèle pour la musique, a fait d'immenses sacrifices. Un ministre de l'intérieur, jaloux de faire son métier, protégerait efficacement ce bon citoyen.

*mais. Au bout d'un an et non de vingt, l'Opéra Français serait perdu de ridicule et abandonné*[1]. *Cependant on pourrait présenter ceci comme moyen de recette, et dans le cas où l'entreprise de Louvois aurait à se couvrir de dépenses extraordinaires.*

E. *Je crois qu'il faudrait terminer le chapitre en indiquant un moyen de salut pour le Théâtre Italien, qui me parait immanquable : c'est d'engager Rossini pendant deux ans, en lui faisant écrire trois opéras par an. Nul doute que Rossini ne vînt avec plaisir si l'engagement était avantageux. Il composerait pour le grand Opéra, pour Feydeau. Il ferait pour ce dernier théâtre un opéra par semaine ; sa fortune serait assurée. Nicolo s'est bien fait jusqu'à trente mille francs par an avec ses œuvres : jugez du succès de Rossini.*

*L'arrivée de Rossini et son établissement à Paris rehausserait à l'étranger le théâtre de Louvois ; les chanteurs feraient* a pugni *pour y être engagés, et la troupe serait bientôt complète. M. Caraffa, qui est à Paris, et dont la* Gabrielle de Vergy *a soutenu deux ans de suite la concurrence avec l'*Elisabeth *de Rossini, travaillerait pour Louvois ; et, si l'on commençait à vouloir de la musique nouvelle à Paris, les fondations du Théâtre Italien seraient inébranlables. Les auteur de libretti italiens auraient des*

1 En 1823, les chanteurs de l'Opéra sont hors d'état de chanter un quartetto de la *Gazza ladra* ou de la *Camille* ; aussi ce théâtre ne produit-il pas le *tiers* de ce qu'il coûte.

*droits pécuniaires égaux à la moitié de ceux de Feydeau. A ce prix, vous auriez les écrivains les plus distingués d'Italie*[1].

*La mise en scène des ouvrages de Rossini actuellement représentés gagnerait infiniment. L'œil du maître verrait une infinité de taches, telles qu'altérations des temps par l'orchestre, tapage hors de propos dudit orchestre, etc., etc. L'engouement des badauds serait prodigieux, et les recettes s'en ressentiraient. Veut-on payer Rossini sans bourse délier et très généreusement ? que les premières représentations de ses opéras soient données rue Le Peletier et* à son bénéfice. *A trois opéras par an, il aura environ quarante-cinq mille francs. Ajoutez à ceci les concerts, les pièces qu'il ferait pour Feydeau, la vente de sa musique, qui est au pillage en Italie, et qui est ici une propriété très lucrative. Il gagnerait plus de soixante mille francs par an.*

E. Sujets que l'on pourrait engager.

*D'abord et avant tout autre, madame Mainvielle* ; *elle chante fort bien, et d'ailleurs elle est Française. Beaucoup de gens disent du mal de Louvois par patriotisme.*

*F. Davide*, tenore.

*Donzelli*, idem.

1. Je connais à M. Pellico, maintenant en prison au Spielberg, et le premier poète tragique d'Italie, quatre ou cinq opéras *serie* et *buffe* qui me semblent des chefs-d'œuvre ; il y a des foules de situations fortes esquissées avec hardiesse.

*Lablache*, buffo cantante.
*Debegnis*, buffo comico.
*Ambrosi*, basso.
*Curioni*, tenore, *fort joli homme, ce qui ne gâte rien.*
*L. Mari*, tenore, *chanta fort bien dans l'*Aureliano in Palmira, *à Milan en* 1814.

Mesdames

*Pisaroni*, contralto.
*Schiassetti* *, prima donna *à Munich.*
*Dardanelli*, prima donna buffa.
*Schiva.*
*Fabbrica.*
*Ronzi Debegnis*, prima donna buffa.
*Mariani*, contralto *excellent.*
*Mombelli*, prima donna.

*Et plusieurs autres qui ont débuté depuis deux ans, mais dont les succès n'ont pas encore passé les Alpes. M. Benelli, l'un des entrepreneurs du théâtre de Londres, est actuellement en Italie (octobre* 1823), *occupé à recruter. Il nous manque un agent de l'adresse de M. Benelli, et un surveillant comme M. le chevalier Petrachi. Le noble Vénitien, possesseur du théâtre de San-Luca, pourrait nous donner de bons avis ; l'on s'est bien trouvé à Londres des conseils de M. le marquis de Santantonio.*

## CHAPITRE XLIV

### DU MATÉRIEL DES THÉATRES EN ITALIE.

Il y a en Italie deux grands théâtres : la Scala à Milan et San-Carlo à Naples. Ils sont à peu près de même taille, la Scala n'a que quelques pieds de moins que San-Carlo ; l'un et l'autre sont en fer-à-cheval. Comme la première condition, pour avoir du plaisir en entendant de la musique, est de ne pas songer au rôle que l'on joue et à la figure que l'on fait, comme la seconde condition est d'être parfaitement à son aise, c'est un trait de génie que d'avoir divisé les théâtres d'Italie en loges séparées et absolument indépendantes. Les voyageurs hypocrites, tels que Eustace et consorts, n'ont pas manqué de dire qu'il y avait des motifs particuliers pour cet usage général d'être caché au spectacle. Ces âmes sèches n'étaient pas faites pour com-

prendre qu'il faut du recueillement pour sentir le charme de la musique. Un femme en Italie est toujours dans sa loge avec cinq ou six personnes ; c'est un salon dans lequel elle reçoit, et où ses amis se présentent dès qu'ils la voient arriver avec son amant.

Le théâtre de la Scala * peut contenir trois mille cinq cents spectateurs placés fort à leur aise ; il a, autant que je puis m'en souvenir, deux cent vingt loges [1], où l'on peut être trois sur le devant :

1. Si vous voulez bâtir une salle de spectacle à Paris, ce à quoi il faudra bien en venir d'ici à trente ans, vous trouverez les proportions exactes de la Scala dans un ouvrage publié en 1819 par M. Landriani, à Milan. La façade est bien au-dessous de celle de San-Carlo ; les corridors sont étroits et sans air, et le parterre trop horizontal ; au demeurant, c'est le premier théâtre du monde. Une salle de spectacle parfaite serait isolée comme le théâtre Favart, et environnée des quatre côtés par des portiques comme ceux de la rue Castiglione. Tel était, ce me semble, le théâtre de Moscou, que nous ne vîmes que pendant vingt-quatre heures. Par cette disposition simple, cent voitures peuvent charger à la fois.

Je vois une place superbe, pour une salle digne de la capitale de l'Europe et du monde, vis-à-vis du boulevard de la Madeleine, entre la rue du Faubourg-Saint-Honoré et la rue de Surène.

S'il s'agit de faire une petite salle excellente pour la musique, copiez la salle Carcano à Milan, en y joignant la façade du théâtre de Como *.

Si vous voulez une salle plus grande, copiez le charmant théâtre de Brescia ; rien n'est plus joli. (Le *joli* d'Italie

* M. Canonica, architecte renommé, qui a construit plusieurs théâtres en Lombardie, disait un jour en ma présence que les lois de l'acoustique sont encore peu connues. Le théâtre Carcano à Milan s'est trouvé excellent pour la musique, on l'y entend beaucoup mieux qu'au théâtre Ré ; tous les deux cependant ont été construits avec les mêmes soins et par le même architecte, M. Canonica. La salle de la rue Le Peletier est fort sonore ; elle est construite en bois.

mais, excepté les jours de première représentation, l'on n'y voit jamais que deux personnes, le cavalier *servente* et la dame qu'il conduit ; le reste de la loge ou petit salon peut contenir neuf à dix personnes, qui se renouvellent toute la soirée. On fait silence aux premières représentations ; et aux suivantes, seulement quand on arrive aux beaux morceaux. Les gens qui veulent entendre tout l'opéra vont chercher place au parterre, qui est immense, garni d'excellentes banquettes à dossier et où l'on est fort à son aise, et tellement à son aise, que les voyageurs anglais y comptent avec indignation vingt ou trente dormeurs penchés sur deux banquettes. L'usage est de s'abonner. Il en coûte environ 50 centimes par soirée pour entrer dans la salle et se placer au parterre. Les loges sont des propriétés particulières et se louent à part. Aujourd'hui une loge commode à la Scala coûte 60 louis par an ; elles coûtaient 200 louis dans les temps prospères du royaume d'Italie. La propriété d'une loge se vend de 18 à 25.000 francs, suivant le rang où elle se trouve. Celles du second rang sont les plus commodes et les plus chères.

est le *magnifique* en France ; le *beau* d'Italie semble lugubre aux Français.) Si vous voulez une salle infiniment petite, prenez le théâtre de Volterra ou celui de Como. Le plagiat est permis en architecture, à moins toutefois que nos architectes ne nous le défendent au nom de l'honneur national. M. Bianchi de Lugano, architecte, a de beaux plans de salles de spectacle ; M. Bianchi a relevé le théâtre de *San-Carlo* en 1817.

Le théâtre de Saint-Charles, à Naples *, a été renouvelé avec magnificence en 1817 par M. Barbaja. Les loges ont quatre places sur le devant et pas de rideaux ; elles passent pour moins commodes que celles de la Scala ; l'absence des rideaux oblige les femmes à beaucoup de toilette. Sous le rapport de la société, San-Carlo, n'ouvrant que trois fois par semaine, ne peut pas servir de rendez-vous général de tous les soirs pour tous les gens d'affaires, comme la Scala [1] ; mais, en revanche, on y écoute mieux la musique.

Ces deux théâtres passent pour être éminemment *di cartello* (mot à mot, *d'affiche)*, c'est-à-dire qu'y avoir paru donne rang à un chanteur.

Le public de Rome a une grande opinion de ses lumières et beaucoup de fatuité, ce qui n'empêche pas les théâtres d'être petits, vilains, incommodes et la plupart bâtis en bois : un seul est passable ; c'est qu'il a été construit du temps des Français [2].

1. Un établissement de ce genre manque aux agréments de la civilisation de Paris. Il faudrait un foyer trois fois plus grand que celui de la salle de la rue Le Peletier, et louer tout l'étage correspondant de la maison voisine pour y établir un cabinet littéraire, un café, des billards. L'essentiel serait qu'on établît des abonnements. Dans l'intérêt de la société et non des *privilégiés*, je propose un privilège. Cet abonnement devrait être fort cher, et se réduirait au quart pour les gens payant mille francs d'impôt, pour les membres de l'Institut, pour les avocats de Paris, etc., etc., et autres notabilités sociales. La chose essentielle, dans un salon public, est d'éloigner les jeunes gens sans fortune, qui finissent par y établir un ton grossier.

2. Rome doit la plupart de ses embellissements, sous Napoléon, à M. Martial Daru, intendant de la couronne, ama-

Depuis la restauration du pape, les chanteurs à Rome sont presque toujours très faibles. Le cardinal Consalvi, homme d'esprit, et l'un des premiers dilettanti d'Italie [1], a eu besoin d'une adresse infinie pour faire consentir le feu pape à l'ouverture des théâtres. Pie VII disait avec larmes : « C'est le seul objet sur lequel le cardinal soit dans l'erreur. » Les théâtres d'Argentina, d'Alberti et de Tordinona ne sont plus considérés comme de *cartello* que pendant la saison du carnaval ; mais ces noms d'Alberti et d'Argentina sont célèbres parce que, dans le siècle de la gaieté (1760), quand les princes n'ayant pas peur de perdre leurs places ne songeaient qu'aux plaisirs, c'est pour ces théâtres qu'ont été faits les chefs-d'œuvre des Pergolèse, des Cimarosa [2] et des Paesiello.

Avant Rome, les chanteurs placent pour la réputation et pour le *cartello* le théâtre della Fenice (du Phénix) à Venise. Ce théâtre, qui est à peu près

teur fort éclairé et ami intime de Canova ; et entre autres les travaux de la colonne Trajane.

1. Il venait au théâtre, en 1806, indiquer aux chanteurs le vrai *mouvement* de certains morceaux de Cimarosa. C'est un homme d'esprit, mais qui, de 1818 à 1823, a eu peur du parti *ultrà*, et a voulu, avant tout, rester ministre.

2. M. le cardinal Consalvi a fait faire le buste de Cimarosa par Canova ; ce buste était placé, en 1816, au Panthéon, à côté du buste et du tombeau de Raphaël. Mais le cardinal Consalvi, cédant de plus en plus au parti *ultrà*, et, malheureusement pour sa réputation, cédant en des choses de plus d'importance, a consenti que le buste de son ami fût exilé au Capitole, parmi des centaines de bustes antiques. Il était monument au Panthéon, et touchait les cœurs nés pour les arts ; au Capitole, il n'est plus qu'objet de curiosité.

de la grandeur de l'Odéon, a une façade tout à fait originale et qui donne sur un grand canal ; on y arrive et l'on en sort en gondole, et, toutes les gondoles étant de la même couleur, c'est un lieu fatal pour les jaloux. Ce théâtre a été magnifique du temps du gouvernement Saint-Marc, comme disent les Vénitiens. Napoléon lui donna encore quelques beaux jours ; maintenant il tombe et se dégrade comme le reste de Venise. Cette ville singulière, et la plus gaie de l'Europe, ne sera plus qu'un village malsain dans trente ans d'ici, à moins que l'Italie ne se réveille et ne se donne un seul roi, auquel cas je donne ma voix à Venise, ville imprenable, pour être capitale.

Les Vénitiens, les plus insouciants et les plus gais des hommes, et, à ce qu'il me semble, les plus philosophes, se vengent de leurs maîtres et de leurs malheurs par d'excellentes épigrammes. J'ai connu des moralistes qui s'indignent de leur gaieté ; je répondrais à ces gens moroses comme le valet bouffon de *la Camilla* : « *Signor, la vita è corta !* » Depuis que l'Italie a tout perdu par la chute de l'homme qui en aurait fait un *seul Etat despotique*, les Vénitiens soutiennent la gloire de leur théâtre della Fenice à force d'esprit et de gaieté. C'est là, ce me semble, qu'est née en 1819 la réputation de madame Fodor, qui chantait dans l'*Elisabetta* de M. Caraffa. Les Vénitiens lui firent une médaille. En 1821, ils ont ressuscité la réputation de Crivelli

dans l'*Arminio* de Pavesi [1] *. Il me semble que, dans tous ces enthousiasmes, il y a d'abord le désir de prouver que l'on vit encore. A Paris, c'est la politique qui fait la nouvelle du jour ; à Venise, c'est la dernière satire de M. Buratti, le seul grand poète satirique que l'Italie ait eu depuis bien des années. Je vous conseille de lire l'*Omo*, la *Streffeide*, l'*Elefanteide ;* le triomphe du poète est la peinture du physique grotesque de ses héros. Dans un pays où l'on ne voit que deux ou trois mauvais journaux censurés, où les lire avec trop d'attention passe pour signe de carbonarisme [2], et où l'on se meurt de langueur, cela fait nouveauté. Vous sentez qu'une bien plus grande nouveauté encore c'est l'arrivée de la première chanteuse qui doit paraître *alla Fenice*, et du maestro qui vient pour *écrire* l'opéra. Voilà pourquoi le suffrage de Venise vaut mieux en musique que celui de Paris. A Paris, nous avons tous les plaisirs ; il n'y en a qu'un en Italie, l'amour d'abord et les beaux-arts qui sont une autre manière de parler d'amour. Après la Fenice de Venise, vient le théâtre de la cour à Turin. Il tient au palais du roi et donne sur la superbe place Castello, l'une des plus singulières de l'Europe. On arrive au théâtre par des portiques ;

1. Beau libretto rempli de situations fortes ; musique qui est bien loin d'être sans génie.
2. La prison des *carbonari* est tout près, dans une île voisine de Venise.

mais, comme il est dans le palais du roi, il est contre le respect d'y paraître l'hiver en manteau, il est contre le respect d'y rire, il est contre le respect d'y applaudir avant que la reine ait applaudi. La présence de madame Pasta obligea, en 1821, le chambellan de service à faire afficher trois ou quatre fois ce beau règlement. Ce théâtre, assez grand, mais où les soldats vous vexent continuellement par leurs avertissements pour le *manque de respect*, passe pour le quatrième d'Italie et est toujours de *cartello*. On y joue le carnaval et quelquefois pendant le carême [1].

Florence, Bologne, Gênes, Sienne, ont aussi d'assez vilains petits théâtres, qui sont de *cartello* dans certaines saisons. Tantôt c'est la saison du carnaval qui est la bonne, tantôt c'est celle de l'automne. Le magnifique théâtre de Bergame est de *cartello* durant la foire. Il en est de même du théâtre de Reggio pendant la foire du pays, et du beau théâtre neuf de Livourne pendant l'été. Tout cela était très vrai il y a dix ans, mais change peu à peu. La plupart de ces théâtres étaient protégés et soutenus par les souverains, quand ceux-ci avaient le loisir de s'amuser. Aujourd'hui qu'à la tête des prêtres et de quelques nobles ils entreprennent de faire marcher la majorité de leurs sujets dans un sens qui n'est pas à la mode, au lieu d'être aimés

1. Quand la piété le permet. Réponse connue d'un grand personnage : *Non voglio abbrucciar le mie chiappe per voi.*

ils ont peur [1], et il n'y a plus d'argent pour la musique ; au lieu de beaux opéras, l'on donne des pendaisons. A Milan, à Turin, une grande partie de la noblesse, prévoyant de mauvais jours, économise beaucoup. En 1796, à Crémone, petite ville de Lombardie connue par un vers de Regnard,

Savez-vous bien, monsieur, que j'étais dans Crémone

la famille qui se croyait la plus noble envoyait deux cents louis à la prima donna le soir de son bénéfice.

Les princes donnent bien encore quelque argent aux théâtres, parce que c'est l'usage, et qu'il faut faire tout ce qu'on faisait autrefois ; mais ils le donnent en rechignant et de mauvaise grâce. L'empereur d'Autriche accorde deux cent mille francs à la Scala ; le roi de Naples, trois cent cinquante mille francs environ à San-Carlo ; le roi de Sardaigne fait administrer économiquement son théâtre par l'un de ses chambellans. Le seul souverain, je crois, qui donne volontiers de l'argent à son théâtre italien, c'est S. M. le roi de Bavière. Si le respect le permettait, je dirais que c'est un homme gai et heureux. Aussi, quoiqu'il puisse faire bien peu de dépenses, a-t-il toujours d'excellents chanteurs ; c'est qu'il est poli et aimable avec eux. On trouvait l'année dernière à Munich la char-

1. Cassel, à la fin de 1823, comparé à Darmstadt, où l'opéra nouveau est le grand intérêt.

mante Schiassetti, Zuchelli dont la voix de basse va à l'âme, et le délicieux Ronconi, unique et précieux reste du beau siècle de la musique vocale, et, je ne crains pas de le dire, homme de génie parmi les chanteurs.

Les *jeux* publics ont fait la splendeur des théâtres de la Scala et de San-Carlo. Dans des salles immenses attenant au théâtre, il y avait des tables de pharaon ou de trente et quarante. L'Italien étant naturellement joueur, les banquiers faisaient fort bien leurs affaires, et versaient de grandes sommes à la caisse du théâtre [1]. Les jeux étaient surtout nécessaires à la Scala, qui, dans un climat humide l'hiver, est devenu le rendez-vous général de la société. Un lieu bien chauffé et bien éclairé, où l'on est sûr de trouver tout le monde tous les soirs, est un établissement fort commode. Le gouvernement autrichien a supprimé les jeux à la Scala ; la révolution éphémère de Naples a fermé les jeux, et le roi Ferdinand ne les a pas rouverts. Ces deux théâtres vont tomber, et avec eux l'art musical. Ce fut à cause des jeux que Viganò put donner à Milan (1805-1821) ses ballets admirables ; c'était un art nouveau qui est mort avec ce grand homme [2] *.

1. A Paris, les jeux, entre autres choses, fournissent des pensions aux écrivains dévots qui écrivent sur la morale. Le drôle de siècle que le nôtre !

2. Salvatore Viganò a donné, en 1804, *Coriolan* ; 1805, *Tamiri, la Vanarella* ; 1812, *les Strelitz, Richard Cœur-de-Lion, Clotilde, il Noce di Benevento, l'Alunno della Giumenta* ; 1813, *Prométhée, Samandria liberata* ; 1815, *les*

Tous les théâtres d'Italie font leur ouverture solennelle le 26 décembre de chaque année. C'est le commencement de la saison du carnaval, d'ordinaire la plus brillante. Depuis que la religion est rentrée dans tous ses droits, on ne chante plus durant l'Avent (temps saint avant Noël, qui commence vers le 1er décembre), de sorte que la privation du premier besoin de la vie se joignant à l'attente de la nouveauté, le 26 décembre, la nouvelle de la résurrection de Napoléon n'empêcherait pas, je crois, de s'occuper uniquement de musique. Les femmes vont ce jour-là au spectacle en grandissime toilette ; et, si le spectacle réussit, le lendemain les loges qui n'ont pas encore été louées à l'année doublent de prix. C'est en vain que j'entreprendrais de donner une idée de la folie de cette première soirée.

En Italie, l'on joue de suite une trentaine de fois l'opéra qui a réussi ; c'est à peu près le nombre de fois que l'on peut entendre avec plaisir un bon opéra [1]. On joue tous les jours excepté le vendredi, jour de la mort du Sauveur, et excepté aussi, dans les pays soumis à l'Autriche, dix-sept anniver-

*Hussites*, *Numa Pompilius*, *Myrrha ou la Vengeance de Vénus*, *Psammi roi d'Egypte*, *les Trois Oranges* ; 1818, *Dedale*, *Otello* et la *Vestale*. Il ne reste de ces chefs-d'œuvre que la musique arrangée par Viganò. Je conseille de prendre chez Ricordi, à Milan, la musique d'*Otello*, de la *Vestale* et de *Myrrha*.

1. Un opéra bien chanté est différent tous les jours, à cause des nuances et agréments du chant.

saires de jours de mort et de naissance des trois derniers empereurs ou impératrices. Il est de règle que le maestro qui a écrit l'opéra dirige l'exécution de sa musique au piano, durant les trois premières représentations ; jugez de la corvée lorsque l'opéra tombe ! Il faut qu'un opéra soit détestable pour qu'il ne se donne pas au moins trois fois ; c'est le droit du maestro. Je voudrais que cet usage s'établît en France ; il est raisonnable. J'ai vu plusieurs opéras ressusciter à la troisième représentation. La cabale, sachant que ses efforts sont inutiles, est beaucoup moins active à la première représentation.

Pour chaque saison, composée d'environ quatre-vingt à cent représentations, on donne communément trois opéras, dont deux nouveaux, et écrits *a posta* (exprès) pour le théâtre ; et quatre ballets, savoir : deux grands ballets tragiques, et deux ballets bouffes.

Chaque ville en Italie a un théâtre, et la plupart des théâtres des grandes villes telles que Turin, Gênes, Venise, Bologne, Milan, Naples, Rome, Florence, Livourne, etc., ont pour constitution qu'à de certaines époques déterminées on y donne des opéras nouveaux et composés exprès pour ces théâtres. C'est uniquement à cause de cet usage que la musique est encore un art *vivant* en Italie. Si le hasard ne l'avait pas établi, les pédants, à force de louer les grands maîtres anciens, auraient

empêché les nouveaux de paraître. Sans cet usage, la musique serait en Italie aussi morte que la peinture. Le peintre à talent y est obligé de prier à genoux pour qu'on l'emploie, tandis que pour le musicien les rôles sont changés ; c'est le gros financier payant qui prie l'artiste célèbre de travailler pour le théâtre dont il a l'entreprise. Avoir de la musique nouvelle est devenu un objet de vanité municipale en Italie, et des villes comme Saint-Cloud se font faire de la musique nouvelle deux ou trois fois par an. Si Colbert avait fait établir par Louis XIV que tous les ans, le 26 décembre, le 20 février et le 25 août on donnerait une tragédie nouvelle aux *Français*, l'art de la tragédie vivrait encore en France. Forcés *d'être*, les poètes auraient été forcés de voir qu'ils ne peuvent *être avec succès* qu'en suivant les progrès des lumières dans la nation.

Si l'on veut en France, non pas former des compositeurs, ce n'est pas commencer par le commencement, comme disait Diderot [1], mais former d'abord un public, il faut établir que tous les ans, et à *époques fixes et immuables*, l'on donnera trois opéras nouveaux à Louvois, composés exprès pour ce théâtre. Le public aura le plaisir de juger. Rossini, dit-on, va passer à Paris * en décembre 1823,

1. Je voudrais bien que l'on imprimât huit volumes in-8°, formés par deux mille lettres dans lesquelles Diderot rend compte à sa maîtresse de tout ce qui se passait, de son temps, à Paris. C'est ce que Diderot a fait de mieux.

pour aller écrire un opéra nouveau à Londres ; il serait beau de l'arrêter au passage [1].

Je donnerai un exemple des spectacles d'Italie. Je le prendrai dans un voyageur connu. Le 1er février 1818, le spectacle de la Scala commençait à sept heures ; en été il commence à neuf heures moins un quart. Le 1er février 1818, il était composé du premier acte de la *Gazza ladra*, qui dura de sept heures à huit heures un quart ; du ballet de la *Vestale*, de Viganò, où jouaient Mademoiselle Pallerini et Molinari, qui dura de huit heures et demie à dix heures ; du second acte de la *Gazza ladra*, de dix heures un quart à onze heures et un quart ; et enfin, de la *Calzolaja* (la cordonnière), petit ballet bouffe de Viganò, que le public avait sifflé le premier jour par dignité, mais qu'il revoyait cependant avec délices, parce qu'il y avait du nouveau. (Le *neuf*, dans le genre comique, est toujours sifflé le premier jour par un public qui se respecte.) Ce petit ballet terminait le spectacle, qui finit entre minuit et une heure. Tous les huit jours on plaçait un pas nouveau dans le petit ballet.

Pour chaque scène de l'opéra, pour chaque scène du ballet, il y a à la Scala une décoration nouvelle, et le nombre des scènes est toujours fort considé-

1. A l'exception de M. Dragonetti et de deux ou trois autres symphonistes, le théâtre de Louvois n'a pas de grands talents ; la nation est plus insensible, et cependant tout va beaucoup mieux pour la musique à Londres qu'à Paris : c'est qu'il n'y a pas de parti contraire ni d'*honneur*.

rable ; car l'auteur compte pour le succès sur le plaisir que les spectateurs auront à voir des décorations nouvelles et brillantes. Jamais une décoration *(scena)* ne sert pour deux pièces : si l'opéra ou le ballet tombe, la décoration, qui souvent est admirable et que l'on n'a vue qu'une seule fois, n'en est pas moins impitoyablement barbouillée le lendemain ; car l'on se sert longtemps des mêmes toiles. Ces décorations sont peintes à la colle. Elles sont faites dans un système absolument différent des décorations que l'on exécute à Paris en 1823. A Paris, tout papillote, tout est plein de petits détails spirituels et soigneusement travaillés. A Milan, au contraire, tout est sacrifié à la masse et à l'effet. C'est le génie de David appliqué aux décorations. Il arrive de là que même les aspects les plus gais prennent quelque chose d'imposant qui frappe et produit la sensation du beau. Qu'on se figure la magnificence des palais, des intérieurs d'églises *, des scènes de montagnes, etc. Mais, rien de semblable n'existant hors d'Italie, il est impossible de décrire ces décorations *(scene)* par des paroles. Tout au plus pourrais-je dire que les vues des cathédrales de Cantorbéry et de Chartres au Diorama, ou, à Londres, les panoramas sublimes de Berne et de Lausanne, par M. Baker, m'ont rappelé la perfection des décorations de la Scala par MM. Perego, Sanquirico et Tranquillo, avec cette différence toutefois que les panoramas et dio-

ramas ne prétendent qu'au mérite de portraits fidèles, tandis que les décorations sont des portraits de lieux célèbres, ennoblis par les traits les plus hardis du *beau idéal*. Les voyageurs qui ont admiré ces chefs-d'œuvre de l'art, je pourrais dire qui en ont *senti le pouvoir*, car ces *scene* doublent l'efficacité de la musique et des ballets, ces voyageurs, dis-je, auront peine à croire qu'on ne les paie que quatre cents francs pièce aux grands peintres Perego, Sanquirico et Tranquillo [1]. Il est vrai que l'administration de la Scala fait faire cent vingt ou cent quarante décorations nouvelles chaque année. Que dire de ces chefs-d'œuvre à qui les a vus ? et, ce qui est bien autrement difficile, comment en parler à qui ne les a pas vus, sans s'exposer au reproche d'exagération ? * Ces décorations sont, comme es ballets de Viganò, l'éternel écueil de qui raconte des voyages en Italie. Il y a cette différence que, pour les décorations de la Scala, Perego étant mort, Sanquirick l'a dignement remplacé, et Tranquillo, élève de Sanquirick [2], égale son maître, tandis que Viganò a emporté son secret dans la tombe *.

1. Les miniatures maniérées, sans effet et sans grandiose, que l'on nous donne à Louvois et à l'Opéra, coûtent cinq ou six fois davantage. Se rappeler la *vue de Rome* à la reprise des *Horaces*, le 14 août 1823. On voit bien que David est absent ; la peinture tombe, et revient au galop au genre *national* de Boucher. Voir l'exposition de l'industrie en 1823.

2. Sanquirick est la prononciation milannaise du mot italien *Sanquirico*.

## CHAPITRE XLV

### DE SAN-CARLO ET DE L'ÉTAT MORAL DE NAPLES, PATRIE DE LA MUSIQUE.

Les personnes qui ont voyagé en Italie, et dont l'âme, s'élevant au-dessus de l'*utile* et du *commode*, peut goûter le *beau*, me demandent compte de ma préférence continue pour la Scala, que je cite avant San-Carlo; rien de plus injuste en apparence; Naples est le lieu natal des beaux chants. Milan est déjà gâté par le voisinage des idées prétendues raisonnables du Nord [1]. Les trente premiers compo-

1. Rien de plus funeste qu'une fausse application des sciences ; on marche alors dans l'erreur avec une raideur de persuasion bien ridicule. Voyez les mathématiques appliquées aux probabilités ; voyez les raisonnements d'un philosophe français sur le duetto, cités plus haut.

Des gens, fournis d'ailleurs d'une très bonne dialectique, raisonnent fort conséquemment sur des faits qui leur sont invisibles. Le raisonnement en musique ne conduit jamais

siteurs du monde sont nés dans le voisinage du Vésuve, tandis que pas un seul peut-être n'a paru en Lombardie. L'orchestre de San-Carlo est fort supérieur à celui de la Scala qui suit en musique exactement le même principe qui donne un si brillant coloris aux tableaux de l'école française actuelle. A force d'avoir peur du *ridicule*, cet orchestre finit par ne rien marquer ; c'est comme nos médecins qui laissent mourir leurs malades sans secours, de peur de paraître des *Sangrado*.

De peur de n'être pas *doux* et *harmonieux*, c'est-à-dire, dans le fond, par la crainte du *ridicule* qui, chez les peuples *ultra-civilisés*, s'attache facilement à toute énergie *, et à toute *originalité*, les coloristes français ont fini par peindre tout en gris, même la plus belle verdure. De même, à la Scala, l'orchestre se croirait perdu s'il sortait du *piano*. C'est absolument le défaut contraire à celui de l'orchestre de Louvois, qui met son orgueil à être toujours *fort* et à se moquer des chanteurs : l'orchestre de la Scala est leur très humble serviteur.

qu'au *récitatif obligé* ; le chant, l'*aria* est un *air nouveau* dont il faut *avoir le sentiment*. Or, ce sentiment est fort rare en France au nord de la Loire. Il est fort commun à Toulouse et dans les Pyrénées. Rappelez-vous les petits polissons qui chantaient sous nos fenêtres à Pierrefitte *, et que vous fîtes monter *. Toulouse, par ses chants, par ses idées religieuses, par je ne sais quelle couleur sombre, me rappelle toujours une ville de l'État du pape. On justifie en 1823 la condamnation de Calas.

* Route de Cauterets.

Jusqu'ici, tout est en faveur de Naples ; mais la monarchie absolue de la maison d'Autriche est une monarchie oligarchique, c'est-à-dire raisonnable, économique, calculante. Les grands seigneurs autrichiens aiment la musique et s'y connaissent. Les princes autrichiens ont de la bonté et de la science dans le caractère ; ils se gardent de rien faire sans consulter longuement un conseil de vieillards, à la vérité sans génie, mais fort prudents. Le despotisme de Naples, à l'égard de San-Carlo et de M. Barbaja, a été au contraire le favoritisme le plus plaisant, accompagné de toutes ses absurdités. A Naples, sous M. Barbaja, il est arrivé que San-Carlo est resté quelquefois une semaine sans ouvrir. Au lieu d'un grand ballet et d'un opéra en deux actes, le Barbaja en est venu, pour ne pas fatiguer la voix chanceuse de Mademoiselle Colbran, à ne plus donner qu'un acte d'opéra * et un ballet. Des étrangers sont arrivés à Naples, y ont fait un séjour de trois mois et n'ont jamais pu voir le second acte de la *Medea* ou de la *Cora*. Je m'en serais facilement consolé, mais ces étrangers étaient Allemands et tenaient à la musique de Mayer. D'ailleurs la *Médée* et la *Cora* étaient à la mode. Pendant deux mois l'on donnait toujours le premier acte de la *Medea ;* pendant deux autres mois, toujours le second ; suivant le degré de décadence de Mademoiselle Colbran.

Naples en est venu (chose horrible à dire !)

à avoir des journées sans spectacle musical. Cela n'eût été rien en 1785, avant la déclaration de guerre du tiers état contre l'aristocratie ; cinquante salons aimables vous eussent été ouverts ; mais voici le petit changement qui est arrivé : les haines sont tellement envenimées depuis les massacres de la reine Caroline et de l'amiral Nelson, que les premières conventions qu'on fait à Naples *entre amants*, c'est de ne pas parler politique ; lorsqu'un des deux s'avise d'ouvrir la bouche sur ce qui, entre hommes et lorsqu'il n'y a pas de figure suspecte, fait la seule conversation intéressante au monde, c'est un signe évident qu'il veut rompre. Ayant connu en Russie le jeune R..., j'étais reçu avec bonté dans la charmante famille du marquis N....., qui se compose de deux fils et d'une fille. Le fils aîné est carbonaro, l'autre dévoué au gouvernement actuel ; le père est de l'ancien parti du roi Murat et des innovations françaises ; la mère est du parti dévot, et la fille est passionnée pour les carbonari modérés qui veulent la constitution de France avec les Chambres ; je suppose qu'un homme qu'elle aime est exilé à Londres. Il arrive de là que dans cette famille très bien élevée, et très unie d'ailleurs, un silence de mort règne presque toujours à table, ou bien l'on en est réduit à parler de la pluie et du beau temps, de la dernière éruption du Vésuve ou de la neuvaine de saint Janvier. Remarquez que le théâtre même et Rossini sont

devenus des affaires de parti, sur lesquelles il faut observer le silence pour ne pas se mettre en colère ; et la violence qu'on se fait à Naples est mille fois plus pénible que dans nos climats raisonnables. Bel opéra que le *Mosè !* dit le fils cadet, partisan du roi. — Oui, ajoute l'aîné, et joliment chanté ! hier soir la Colbran ne chantait faux *(non calava)* que d'un demi-ton seulement. Là-dessus silence complet. Mal parler de la Colbran, c'est mal parler du roi, et les deux frères sont convenus de ne pas se brouiller. « Tout a été supprimé par la révolu-
« tion, me disait le fils aîné, carbonaro, jusqu'au
« plaisir de faire l'amour. Ces maudits Français
« nous ont apporté leur vanité et leurs mœurs ré-
« glées ; toutes nos jeunes femmes font bon mé-
« nage. Après cela étonnez-vous que nous autres,
« malheureux jeunes gens, nous voulions, pour
« nous distraire, avoir au moins une Chambre des
« Communes et des discussions orageuses, surtout
« ayant d'aussi bons acteurs que Poerio, Drago-
« netti, etc. [1]. Il ne reste absolument à Naples
« que les ballets, les premiers du monde après
« Paris, et la rive de Mergellina. » Je rapporte avec conscience les paroles de mon ami napolitain. Il n'y a rien de commun entre les ballets de Naples, dignes de M. Gardel, et les ballets de Viganò *, inven-

1. Gens pleins d'éloquence, et au moins égaux en talent à tout ce qu'on possède en France ou en Angleterre depuis la mort de Sheridan ou de Grattan.

tion nouvelle et romantique qui a été sifflée à San-Carlo. Les décorations ou le plaisir des yeux sont vingt fois mieux à Naples qu'à Paris ; mais comme le malheur veut qu'on passe à Milan pour arriver à Naples, les décorations de San-Carlo semblent communes et souvent choquantes.

J'espère encore quelque chose pour la musique, des Calabres, des provinces de l'Est, de Tarente et en général de tout ce qui est au delà de Naples. Ma raison est assez difficile à dire, car elle choque à la fois le sens commun et la décence [1]. Essayons toutefois. Les arts chez un peuple sont le résultat de son état physique et de sa civilisation tout entière, c'est-à-dire de *plusieurs centaines* d'habitudes. Or, depuis un siècle, la musique vivait et s'élevait jusqu'au ciel dans la belle Parthénope, lorsque les Français sont venus tracasser la ville de Naples, y apporter des mœurs, des livres, des idées libérales, et surtout opprimer les amours ; mais les mœurs des contrées fort étendues, situées

1. J'espère, en arrivant à cette partie de ma brochure, que les cinq sixièmes des gens pour qui elle n'est pas écrite auront fermé le livre. Je me permets ici plusieurs idées que j'aurais effacées dans les premières pages. Pouvons-nous espérer de la perfectibilité de l'esprit humain que l'on inventera pour le public l'art de choisir les écrivains qui lui conviennent, et pour les auteurs l'art de choisir leur public ? Avez-vous lu avec délices les romans de Walter Scott et les brochures de M. Courier ? j'écris pour vous. Avez-vous lu avec délices l'*Histoire de Cromwell*, les *Mélanges* de M. Villemain et les *Histoires* de MM. Lacretelle ou Raoul Rochette ? fermez ce livre-ci, il est chimérique, inconvenant et plat.

au delà de Naples, n'ont point changé. Toujours, dans les familles, le frère aîné se fait prêtre *, marie l'un des cadets pour continuer la maison, et vit fort bien avec sa belle-sœur. Les uniques plaisirs de la famille, qui vit fort unie, sont de faire de la musique. Mais savez-vous quelle est leur crainte au milieu de cette douce petite vie ? c'est que quelque méchant voisin ne les regarde de mauvais œil.

La *jettatura** (prononcez *i-é-tatoura*) est le croque-mitaine du royaume de Naples. Si vous avez une *jettatura*, tout dépérit chez vous. Pour prévenir la *jettatura*, chacun des membres de la famille porte une douzaine de reliques et d'*agnus Dei*, et tous les hommes ont une *corne* de corail à leur chaîne de montre ; plusieurs portent pendue au cou, comme le portrait d'une maîtresse, une corne de huit à dix pouces de longueur, que l'on cache plus ou moins bien dans les plis du gilet. Lorsque je revins de Palerme à Naples, comme les grandes cornes sont fort bon marché à Palerme, l'on me chargea de douze ou quinze cornes de bœuf, de trois pieds de long, que j'apportai à Naples, où on les fit curieusement monter en or, et où je les vis bientôt après figurer dans les chambres à coucher et dans les salons. En revenant de Palerme à Naples, notre *speronara* eut un fort gros temps. Pour ne pas penser au mal de mer, je chantais ; les patrons se mirent à jurer, à dire que je tentais Dieu, et à murmurer entre eux que je pourrais bien être un *jettatore* *.

Je leur fis observer le grand nombre de cornes que j'avais avec moi, et ils se calmèrent ; pour cimenter la réconciliation, je me rapprochai d'une petite sainte Rosalie, devant laquelle brûlait un cierge, et je priai sainte Rosalie d'envoyer l'enseignement mutuel en Sicile ; elle me répondit qu'elle y songerait dans trois siècles.

C'est dans les Calabres et au milieu de toute cette manière d'être * qu'ont paru les Paesiello, les Pergolèse, les Cimarosa et cent autres. Certainement, des matelots américains ne m'auraient pas pris pour un *jettatore*, mais qu'a produit en fait d'arts la raisonnable Amérique ? Un écrivain moderne, l'aimable Vauvenargues, ce me semble, a dit : « Le sublime « est le son d'une grande âme. » On peut dire avec plus de vérité : les arts sont le produit de toute la civilisation d'un peuple et de toutes ses habitudes, même les plus baroques ou les plus ridicules. Ainsi, la doctrine du purgatoire préoccupant toutes les têtes en Italie, vers l'an 1300, tout le monde voulut bâtir une chapelle, tout le monde voulut y placer le tableau de son saint patron, pour en être protégé en cas d'entrée au purgatoire ; et c'est incontestablement à une idée aussi baroque que nous devons Raphaël et le Corrége.

De même, la tyrannie et l'espionnage de Cosme le Grand à Florence, des Farnèse à Parme, etc., empêchant le plaisir de la conversation en Italie, la solitude a été créée ; et la solitude ne peut exister

longtemps sous ce beau climat sans amour. L'amour y est sombre, jaloux, passionné ; en un mot le véritable amour [1]. Cet amour-là trouvant la musique à l'église vers l'an 1500 (les prêtres s'emparent de tous les sens en ce pays-là, pour effrayer l'âme des pécheurs et les porter à faire des largesses à l'église)[2] y vit le moyen, et le moyen unique, le seul qui existe au monde, d'exprimer toutes les nuances fugitives de son bonheur ou de son désespoir.

L'antique *miserere* du Vatican, composé par Allegri vers l'an 1400 *, a également produit, je n'en fais aucun doute, le duetto si mondain :

*Io ti lascio perchè uniti,*

du premier acte du *Matrimonio segreto*, et l'air sublime de *Romeo* * :

*Ombra adorata, aspetta.*

Voici une anecdote vraie, et que l'on peut lire contée fort au long dans de vieux manuscrits poudreux, conservés à Bologne, et qu'il n'est pas facile

1. Il ne peut être question de vanité et du plaisir d'être distingué en public par une femme à la mode, dans un pays où la première nécessité est de se faire oublier d'une douzaine de ministres fort méchants, et qui n'ont rien à faire. Quand tout cela serait faux aujourd'hui, cela était vrai il y a cinquante ans, lorsqu'on faisait mourir en prison l'historien Giannone; or les lois ne passent dans les mœurs qu'au bout d'un siècle.

2. Saint Philippe Neri invente l'oratorio en 15... Voir la scène du moine dans la *Mandragora*, excellente comédie de Machiavel. Le moine se plaint de ce qu'on ne fait plus de processions le soir.

d'approcher[1]. En 1273, Bonifazio Jeremei, qui tenait à une famille guelfe jusqu'à la fureur, se prit de passion pour Isnelda, fille du célèbre Orlando Lambertazzi, l'un des chefs du parti gibelin ; les plaisanteries que faisaient les jeunes gens du parti guelfe sur la beauté célèbre d'Isnelda avaient sans doute contribué à la faire aimer de Jeremei. Ils se virent dans un couvent, malgré la haine de parti qui divisait leurs familles ; obligés de ne pas même se regarder, lorsque, dans les fêtes de la religion, ils se rencontraient à l'église, leur passion n'en devint que plus vive. Enfin, Isnelda consentit à recevoir son amant dans sa chambre. Un des espions, placés tous les soirs par ses frères autour de leur palais, vint les avertir qu'un homme jeune, et apparemment bien armé, venait d'y entrer. Les Lambertazzi pénétrèrent de force dans la chambre de leur sœur ; et, tandis qu'elle se sauve, l'un d'eux frappe Bonifazio dans la poitrine, avec un de ces poignards empoisonnés dont les Sarrasins avaient introduit l'usage en Italie. Précisément à la même époque, le *Vieux de la Montagne*, si redouté des princes d'Occident, armait avec ces sortes de poignards les jeunes fanatiques, depuis si célèbres sous le nom d'*assassins*. Bonifazio tombe sur le coup ; les Lambertazzi le transportent dans une cour déserte de leur palais, et le cachent sous

1. Lettre de M. Courier sur la tache d'encre, le savant Furia et le chambellan Pulcini, 1812.

des décombres. Ils se retiraient à peine, qu'Isnelda, suivant les traces de sang à travers les divers degrés et les passages secrets du palais de son père, arrive enfin à la cour déserte et remplie de hautes herbes où l'on avait caché le corps de son amant ; un reste de vie semblait l'animer encore. Une tradition populaire assurait que, s'il se trouvait quelqu'un d'assez dévoué pour faire le sacrifice de sa propre vie, on pouvait, en suçant une plaie faite par les poignards empoisonnés de l'Orient, sauver le blessé. Isnelda connaissait les poignards de ses frères, elle se jette sur la poitrine de son amant, elle y puise un sang empoisonné ; mais elle y trouve la mort sans parvenir à le rappeler à la vie. Au bout de quelques heures, lorsque ses femmes inquiètes de son absence arrivèrent auprès d'elle, elles la trouvèrent étendue sans vie auprès du cadavre de celui qu'elle avait aimé.

Voilà l'amour qui est digne d'inspirer les beaux-arts.

Naples, comparée à Milan et indépendamment du climat, n'a pour soi que l'admirable Casaciello[1], et sa manière de jouer un ancien opéra de Paesiello le seul avec la *Nina*, je crois, qui vive encore aujourd'hui. Si vous n'avez jamais ri de votre vie, dirais-je à ce gros *squire* anglais qui se perd en raisonne-

1. Les Casaciello sont comme les Vestris ; celui qui règne aux Florentins, le Feydeau de Naples, est le troisième du nom.

ments sur l'utilité des Sociétés bibliques ou sur l'immoralité des Français, allez à Naples voir Casacia dans la *Scuffiara o sia la Modista raggiratrice.*

Plusieurs causes contribuent à augmenter la disposition naturelle de l'Italien pour la musique. Comment lire, dans un pays où la police intercepte les trois quarts des livres, et note ensuite, sur un livre rouge, les imprudents qui lisent l'autre quart ? On ne lit donc pas en Italie, toute véritable discussion est prohibée; et un livre, à force de déshabitude, est devenu pour les jeunes gens une corvée dont la seule apparition fait frémir. Or, un livre, le plus mauvais pamphlet, distrait l'homme de ses pensées, et essuie, pour ainsi dire, goutte à goutte la sensibilité à mesure qu'elle est produite par les événements de la vie, et avant qu'elle forme le torrent des passions. La sensibilité détruite par les distractions n'a le temps de s'exagérer le prix de rien.

Par l'absence forcée de toute lecture, dans un pays écrasé sous la double tyrannie des prêtres et des gouvernements, et pavé d'espions, le pauvre jeune homme n'a pour distraction que sa voix et son mauvais clavecin ; il est forcé de penser beaucoup aux impressions de son âme *; c'est la seule nouveauté qui soit à sa disposition.

Ce jeune Italien, à force de regarder ses sentiments dans tous les sens, observe et surtout sent des

nuances qui lui auraient échappé si, comme l'Anglais, il eût trouvé sur sa table pour se distraire une page de *Quentin Durward*, ou un article du *Morning Chronicle ;* car il s'en faut bien qu'il soit toujours agréable au premier abord de songer aux sentiments qui nous agitent. On centuple ses peines en les analysant et l'on diminue son bonheur. Mais à Naples, je ne vois exactement qu'une distraction non prohibée aux passions que le climat met dans les cœurs ; c'est la musique, et encore cette distraction n'est-elle qu'une autre expression de ces mêmes passions, et tend-elle à augmenter leur poignante énergie.

---

## CHAPITRE XLVI

### DES GENS DU NORD, PAR RAPPORT A LA MUSIQUE.

La prudence tue la musique ; plus il y aura de passion chez un peuple, moins il y aura de réflexion et de raison habituelles, plus on y aimera la musique.

Le Français est léger et vif, mais il est fort occupé ; toutes les carrières sont ouvertes à son ambition ; d'ailleurs l'homme le plus riche joue à la rente. Le Français a la gloire des armes comme celle des lettres ; le nom de Marengo est aussi célèbre en Europe que celui de Voltaire ; dans le monde, c'est-à-dire dès qu'on est trois personnes, il songe à sa vanité *, soit pour lui préparer des triomphes, soit pour lui éviter des malheurs. Il passe son temps le plus sérieusement du monde à songer au succès probable d'un calembour, et la réflexion et la pru-

dence ne l'abandonnent jamais. Même dans sa gaieté la plus folle, jamais il ne se livre entièrement et tête baissée aux entraînements du moment et au risque de tout ce qui en peut arriver. Il est fort aimable dans la société, mais la *société* est devenue pour lui la première des affaires [1]. C'est le peuple le plus spirituel, le plus agréable et jusqu'ici le moins musical de l'univers.

L'Italien plein de passions, l'Allemand toujours entraîné par son imagination vagabonde et qui *se passionne à force d'imaginer*, sont au contraire des peuples fabriqués exprès pour les illusions que fait naître un duetto de Rossini ou un air charmant de Paesiello. Il y a cette différence dans leur musique, que, le froid ayant donné des organes plus grossiers à l'Allemand, sa musique sera plus bruyante. Le même froid qui glace les forêts de la Germanie et l'absence du vin l'ayant privé de voix, et son gouvernement paternellement féodal lui ayant fait contracter l'habitude d'une patience sans bornes, c'est aux instruments qu'il demande des émotions [2]. L'Italien croit en Dieu quand il a peur, et il songe

1. Un sot à mes côtés est content du mauvais spectacle qu'on nous donne ce soir au Gymnase, me dit Guasco ; il n'a rien vu d'aussi amusant de toute la journée. Moi, j'ai vu des choses charmantes et souvent d'une angélique beauté, grâce à mon imagination folle. Il est vrai que j'ai eu l'air gauche dans un salon.

2. Le jeune Kreutzer de Vienne a fait une cantate sublime ; c'est une des espérances de la musique. Si la vanité ou l'avarice ne gâtent pas Delphine Shaurott, et si elle va en Italie, elle sera la Paganini du piano.

toujours à tromper parce qu'il se trouve opprimé toute sa vie par les tyrannies les plus minutieuses et les plus implacables. L'Allemand, au contraire, ne trompe jamais et croit tout ; et plus il raisonne, plus il croit. M. de G**n, le premier jurisconsulte de l'Allemagne, a vu des revenants dans son château. L'Allemand a hérité des Germains de Tacite une bonne foi incroyable ; ainsi tout Allemand, avant d'épouser sa femme, lui fait la cour trois ou quatre ans de suite *d'une manière publique.* En France, il n'y aurait jamais de mariages ; il est rare qu'ils manquent en Allemagne. Une fille des hautes classes boude son amant et le gronde sérieusement si elle le surprend à ne pas croire aux *Balles magiques* du *Freischütz* [1]. M. le comte de W***, jeune diplomate fort distingué et très bel homme, racontait devant moi que lui et ses frères, à l'âge de dix-sept ans, ne manquaient pas, tous les ans, de jeûner la nuit du 9 novembre, et d'aller le lendemain dans une certaine vallée du Hartz pour y fondre des balles magiques, la tête couronnée de lierre, et avec les cérémonies voulues par la tradition. Ils étaient ensuite tout étonnés quand, tirant, à six cents pas de distance, sur un sanglier dans la forêt de Nordheim, ils manquaient leur coup. Et cependant, ajoutait en riant l'aimable

1. Madame la comtesse de ***, près Halberstadt. Le *Freischütz* est une tradition populaire dont J. Paul a fait un roman touchant, et Marie Weber un opéra bruyant.

comte de W***, je ne suis pas plus sot qu'un autre.

L'Anglais est attristé par sa bible ; ses évêques et ses lords lui défendent, depuis Locke, de s'occuper de logique. Dès qu'on lui parle de quelque découverte intéressante, de quelque théorie sublime, il vous répond : A quoi cela me servira-t-il *aujourd'hui* ? Il lui faut une utilité *pratique* et *dans la journée*. Comprimés par la nécessité de travailler incessamment pour ne pas *mourir de faim * et manquer d'habits*, les gens de la classe où l'on a de l'esprit n'ont pas une minute à donner aux arts ; voilà de grands désavantages. Les jeunes gens d'Italie et d'Allemagne, au contraire, passent toute leur jeunesse à faire l'amour, et même ceux qui travaillent le plus sont peu gênés, si l'on compare leurs légères occupations, qui ne s'étendent jamais au delà de l'avant-dîner, au dur et barbare labeur qui, grâce à l'aristocratie et à M. Pitt, pèse sur les pauvres Anglais pendant douze heures de la journée [1]. Mais l'Anglais est souverainement timide ;

1. On m'a montré à Liverpool des enfants de quatorze ans qui travaillaient de seize à dix-huit heures par jour. Je me promenais au hasard ce jour-là avec des dandies de dix-huit ans qui ont cent mille francs de rente et pas une idée, pas même celle de jeter un schelling à ces pauvres petits malheureux. L'Italien est tyrannisé, mais il a tout son temps à lui ; le lazzarone de Naples suit librement ses passions comme un sanglier au fond des forêts ; je le tiens pour moins malheureux e. surtout pour moins abruti que l'ouvrier de Birmingham. Et l'abrutissement moral est un mal contagieux ; la grossièreté de l'ouvrier est bien loin d'être sans influence sur le lord.

c'est de cette triste qualité, fille de l'aristocratie et du puritanisme, que je vois naître en grande partie son amour pour la musique. La crainte de s'exposer au ridicule *(to expose oneself)* fait qu'un jeune Anglais ne parle jamais de ses émotions. Cette discrétion, commandée par un amour-propre bien entendu, tourne au profit de la musique ; il la prend pour confidente et souvent pour expression de ses sentiments les plus intimes.

Il suffit de voir le *Beggars opéra* ou d'entendre chanter miss Stephens ou le célèbre Thomas Moore, pour reconnaître que l'Anglais a en soi une veine très considérable de sensibilité et d'amour pour la musique. Cette disposition est, ce me semble, plus marquée en Écosse ; c'est que l'Écossais a bien plus d'imagination ; c'est qu'il y a dans ce pays la longue inaction des soirées d'hiver.

Nous voici de retour au loisir forcé de la pauvre Italie ; toujours pour la musique il faut *loisir forcé occupé par l'imagination.* En arrivant en Écosse pour la première fois, je débarquai à Inverness ; le hasard mit à l'instant sous mes yeux les cérémonies funèbres des Highlands, et les gémissements des vieilles femmes réunies alentour

« De ce peu de terre que le souffle céleste
« Vient de cesser d'animer [1]. »

1. Traduction de leurs cris, que mon cicérone me fit impromptu.

Je me dis : ce peuple-ci doit être musicien. Le lendemain, en parcourant les villages, j'entendis la musique sourdre de toutes parts ; ce n'était pas, certes, de la musique italienne, c'était bien mieux en Écosse ; c'était une musique née dans le pays et originale. Je ne doute pas que si l'Écosse, au lieu d'être pauvre, se fût trouvée un pays riche, que si le hasard eût fait d'Édimbourg, comme de Pétersbourg, la résidence d'un roi puissant et le lieu de réunion d'une noblesse *désœuvrée* et opulente, la source naturelle de musique, qui se fait jour * entre les rochers mousseux de la vieille Calédonie, n'eût été recueillie, purifiée, portée jusqu'à l'idéal, et que l'on n'eût dit un jour *la musique écossaise* comme l'on dit aujourd'hui *la musique allemande*. Le pays qui a produit les sombres et attachantes images d'Ossian, et des *Tales of my Landlord*, le pays qui s'enorgueillit de Robert Burns, peut incontestablement donner à l'Europe un Haydn ou un Mozart. Burns était plus d'à moitié musicien. Mais suivez un instant l'histoire de la jeunesse de Haydn, et voyez Burns mourir de misère et de l'eau-de-vie qu'il prenait pour oublier sa misère. Si Haydn n'eût pas rencontré dès son enfance trois ou quatre protecteurs riches et une institution puissante (la pension des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Étienne), le plus grand harmoniste de l'Allemagne eût été un médiocre charron à Rohran en Hongrie. Le prince Esterhazy entend

Haydn et le prend dans son orchestre ; c'est qu'un prince hongrois est un bien autre homme qu'un gros pair raisonnable des environs de Londres. Suivez les rapports du prince Esterhazy avec Haydn [1], et rien ne vous étonnera plus dans la différence des destinées de Haydn et de Burns, pas même la fastueuse statue que l'on vient d'élever à Burns.

Voici déjà vingt ans qu'un vernis de la plus sale hypocrisie s'étend comme une sorte de lèpre sur les mœurs des deux peuples les plus civilisés du monde. Parmi nous, depuis le sous-préfet jusqu'au ministre, chacun, tout en se croyant obligé à jouer la comédie pour les subalternes, se moque des jongleries de ses supérieurs [2]. Un homme qui a une pension de mille écus n'admire la lithographie du coin qu'autant que l'auteur pense bien. Ainsi, s'il ne donne pas un *faux vote* dans le plus futile des beaux-arts, à la première épuration, l'ami de la maison, qui fait de petits rapports sans orthographe sur l'esprit public, lui fera supprimer sa pension. Voilà une *convenance* de plus, celle de l'hypocrisie qui vient contribuer à chasser de France le naturel et la gaieté. Quant à l'Angleterre, je vais transcrire une phrase de son plus grand poète :

1. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, p. 51 *.
2. Un préfet, sous Napoléon, fait appeler un élève de M. le professeur Broussonet à Montpellier, et lui dit gravement : *Monsieur, la thèse que vous avez soutenue hier n'est pas catholique.* Cette thèse avait rapport à une maladie du bas-ventre qui rend triste ; il fallait dire que c'était l'*âme* qui rend triste.

The cant which is the crying sin of this * double-dealing and false-speaking time of selfish spoilers [1].

L'hypocrisie française a déjà tué la peinture ; pourra-t-elle enlacer la musique dans ses replis tortueux ?

Il n'y a rien de volontaire dans l'hypocrisie de l'Italien. Le péril est si voisin que l'hypocrisie, n'étant plus que de la prudence, n'est presque pas avilissante.

Je demande au lecteur la permission de lui présenter ici, comme excuse et correctif des *exagérations* dont je me suis rendu coupable dans cet ouvrage, une lettre de mademoiselle de Lespinasse qui ne se trouve pas dans la correspondance de cette femme célèbre, imprimée il y a quelques années *.

1. Préface aux derniers chants de *Don Juan.* Ces derniers chants sont ce que j'ai lu de plus beau en poésie depuis vingt ans. L'assaut d'Ismaïl m'a fait oublier tout l'ennui de Caïn.

# APOLOGIE

## DE CE QUE MES AMIS APPELLENT MES EXAGÉRATIONS, MES ENTHOUSIASMES, MES CONTRADICTIONS, MES DISPARATES, MES ETC., ETC.

---

Mardi 31 janvier 1775.

*Hé bien ! voilà donc encore un piège que vous me tendez ! Vous me dites hier avec bonté : Vous allez demain à la* Fausse-Magie ; *j'exige de votre amitié de me mander ce que vous en aurez pensé. Mais vous savez bien, répondis-je, que je ne pense pas et que je ne juge jamais. N'importe, dites-vous ; j'aime vos impressions, d'abord parce qu'elles sont vraies, et puis parce qu'elles sont* outrées, *et que j'ai du plaisir à les combattre. Cette observation que vous croyez si bien fondée devrait donc m'arrêter ; je devrais après cela* me faire *un avis bien modéré, bien raisonnable : il manquerait sans doute de goût et de la connaissance des choses dont je parlerais ; mais au*

*moins je ne révolterais pas les gens d'esprit, parce qu'ils sont indulgents, et les sots m'estimeraient parce qu'ils aiment les* gobe mouches. *Cela les laisse à leur place, au lieu que les impressions vives, les mouvements de l'âme, les blessent, les inquiètent sans les éclairer ni les échauffer jamais.*

*Je vais donc me laisser aller : je n'aurai égard ni aux sots, ni aux gens d'esprit ; je ne craindrai pas même votre jugement, je m'y livre. Je serai sotte ou absurde, tout ce qu'il vous plaira ; je serai moi.*

*J'ai eu du plaisir, oui, beaucoup de plaisir à cette répétition, et je défie tous les connaisseurs de me prouver que j'ai eu tort. J'ai admiré le talent de Grétry ; j'ai dit vingt fois avec transport : Jamais on n'a eu plus d'esprit, jamais on n'a mis tant de délicatesse, de finesse et de goût dans la musique ; elle a le piquant, le saillant, la grâce de la conversation d'un homme d'esprit, qui attacherait toujours sans fatiguer jamais, qui ne mettrait que le degré de chaleur et de force qui conviendrait au sujet qu'il traite, et qui paraîtrait d'autant plus riche, qu'il ne sortirait jamais de la mesure que lui prescrirait le goût. Enfin, disais-je, si l'auteur de cette musique m'était inconnu, je ferais l'impossible pour faire connaissance avec lui dès aujourd'hui. J'ai été toujours animée, toujours soutenue par le plaisir ; l'orchestre me semblait parler, et je m'écriais sans cesse :* Oh ! que cela est ravissant ! *Oui, je le*

*répète, il est ravissant de passer deux heures de suite avec des sensations douces, vraies, et toujours variées ! Le poème m'a paru charmant ; il me semble que le poète n'a été occupé, d'un bout à l'autre, qu'à faire valoir le musicien. Les airs sont distribués avec beaucoup d'intelligence et de goût ; il a trouvé le moyen de rendre ses vieillards aussi comiques, aussi piquants que ceux de Molière. Grétry a fait de cette scène un duo qui en rend le comique et la gaieté d'une manière aussi animée qu'originale. Enfin, que vous dirai-je ? J'ai été ravie, charmée, et je ne sais que louer et aimer, et point critiquer ce qui m'a fait autant de plaisir.*

*Je vous vois, je vous entends, et vous espérez que je vais mettre Grétry au-dessus de Gluck, parce que l'impression du moment, fût-elle plus faible, doit effacer celle qui est éloignée. Hé bien ! il n'en sera rien, et je vous ferai remarquer que si je suis exagérée, je ne suis jamais exclusive ; et savez-vous pourquoi ? c'est que c'est mon âme qui loue, c'est que je hais le dénigrement, et que d'ailleurs je suis assez heureuse pour aimer à la folie les choses qui paraissent le plus opposées : si bien donc, que j'aime, que je chéris le talent de M. Grétry, et j'estime et admire celui de M. Gluck. Mais comme je n'ai ni les lumières, ni les connaissances, ni la sottise nécessaires pour assigner des places et des rangs aux talents, je ne m'avise pas de prononcer lequel vaut le mieux, ni même de comparer ce qui me paraît ne pas devoir se*

*rapprocher. Je ne sais à quelle distance la nature les a mis l'un de l'autre, mais je sais qu'à talent égal, ils auraient dû en faire un emploi différent, puisque le genre de l'opéra-comique n'est pas celui de la tragédie.*

*L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphée, *ne ressemble en rien à ce que j'ai éprouvé ce matin. Elle a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais : j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion, j'avais besoin de me recueillir ; et ceux qui n'auraient pas partagé ce que je sentais auraient pu croire que j'étais stupide. Cette musique était tellement analogue à mon âme, à ma disposition, que vingt fois je suis venue me renfermer chez moi pour jouir encore de l'impression que j'avais reçue : en un mot, cette musique, ces accents attachaient du charme à la douleur, et je me sentais poursuivie par ces sons déchirants et sensibles :* j'ai perdu mon Eurydice. *Et comment voudriez-vous, après cela, que je pusse y comparer la* Fausse Magie ? *comment pouvoir comparer ce qut ne fait que plaire et attacher, à ce qui remplit l'âme, à ce qui la pénètre, à ce qui la bouleverse ? comment comparer l'esprit à la passion ? comment comparer un plaisir vif et animé à cette mélancolie douce, qui fait presque de la douleur une jouissance ? Oh ! non, je ne compare rien, et je jouis de tout. Et vous appelez cela des contradictions dans mes goûts, des*

*disparates dans mes opinions ! Hé bien ! soit, je ne serai pas conséquente, comme la raison, mais j'aurai tout le plaisir de la sensibilité et de tous les genres de sensibilité, et je vous dirai, comme Diderot : Oh ! mes amis, n'ayons pas tant d'esprit, analysons moins et jouissons davantage ; ne portons pas l'esprit de critique aux choses d'agrément et de pur amusement ; soyons au moins indulgents pour ce qui vient de nous faire plaisir, et notre goût n'en sera ni moins bon ni moins juste.*

*J'aimerai donc ce qui paraît le plus distant, le plus contraire même ; j'aimerai le paisible, le doux Gessner, il portera le calme et la paix dans mon âme ; ...... j'aimerai, j'admirerai, je serai à genoux devant* Clarisse, *que je regarde comme une des plus belles, des plus grandes et des plus fortes productions de l'esprit humain ; je serai ravie, exaltée par tous les genres de beautés dont cet ouvrage est plein. La vérité, la simplicité de ce roman me fera une assez grande illusion pour me persuader que j'ai vécu avec tous les* Harlowes. *Ils animeront toutes les passions dont mon âme est susceptible ; et, en admirant* Clarisse, *je ne dédaignerai point* Marianne ; *j'y trouverai, sinon la vérité des passions, celle de l'amour-propre, celle des différents états de la société. J'aimerai à voir toutes les nuances de la vanité rendues et mises en action avec finesse et esprit. J'admirerai dans* Clarisse *la noble simplicité de Richardson ; et dans Marivaux, j'irai jusqu'à aimer sa*

*manière et même son affectation, qui est souvent originale et piquante, et qui est toujours spirituelle.*

*Oui, dans tous les genres, j'aimerai ce qui paraît opposé, mais qui n'est peut-être opposé que pour les gens qui veulent toujours juger, et qui ont le malheur de ne rien sentir. « La nature, il est vrai, les a bien dédommagés : ils sont toujours si contents de leur raison, de leur modération, et de la conséquence qu'il y a dans tous leurs goûts ; leur esprit est roide, ils le croient juste ; leur âme est de plomb, ils la croient calme ; enfin, ils ont la satisfaction de la suffisance, et moi j'ai le décousu, l'égarement de la folie et de la passion. Il est vrai que ces gens si raisonnables se sentent à peine exister, et moi, je souffre ou je jouis sans cesse. Ils sont ennuyés, je suis enivrée ; mais pour rendre justice et à eux et à moi, je dois avouer que s'ils sont quelquefois ennuyeux, je suis souvent fatigante. Les gens froids peuvent être exagérés, mais les gens animés ne sont et ne peuvent être que hors de mesure et outrés : tous les deux vont par-delà le but ; mais les uns s'y sont montés, tandis que les autres y ont été jetés, entraînés. Les uns ont fait le chemin pas à pas, les autres ont sauté les bornes sans les apercevoir. Enfin, je trouve qu'il y a cette différence entre les gens exagérés et ceux qui sont outrés, qu'on évite les premiers et qu'on quitte les derniers ; mais c'est à condition d'y revenir le lendemain ; car, ce qu'on aime par-dessus tout,*

*c'est à être animé, remué, agité, et voilà l'avantage qu'on éprouve avec les gens passionnés, Ils révoltent sans doute, souvent ils choquent, ils fatiguent : mais en les critiquant, en les condamnant, même en les haïssant, ils attirent, et on les cherche. Vous me direz que je n'y vais pas de* main morte, *et que je me loue de manière à révolter le goût et la délicatesse de tous mes juges. Mais c'est à vous que je parle, et vous êtes mon ami avant que d'être mon juge ; d'ailleurs, pour excuser cet orgueil de Lucifer que je viens d'étaler, je dois vous faire observer que je me défends, et alors il est permis de parler de soi comme on parlerait d'un autre : il n'est donc pas question d'être modeste, il s'agit d'être vraie.*

*Je reviens encore à mes preuves, et j'ajoute que j'aime Racine avec passion, et qu'il y a dans Shakespeare des morceaux qui m'ont transportée ; et ces deux hommes-là sont absolument opposés. On est attiré, entraîné par le goût de Racine, par l'élégance, la sensibilité et le charme de sa diction ; et Shakespeare dégoûte, rebute par la barbarie de son goût ; mais aussi, on est enlevé, surpris, frappé de la vigueur de son originalité et de son élévation dans de certains endroits. Oh permettez-moi donc d'aimer l'un et l'autre ! J'aime la naïveté, la simplicité de La Fontaine, et j'aime aussi le fin, l'ingénieux, le spirituel Lamotte.*

*Enfin, je ne finirais point, si je parcourais tous les genres ; car je dirais que je raffolle du bon Plutarque*

*et que j'estime le sévère La Rochefoucauld ; j'aime le décousu de Montaigne et j'aime aussi l'ordre et la méthode d'Helvétius.*

*Je vous entends vous récrier : Mais il ne fallait pas m'assommer de ces détails de vos goûts : que ne disiez-vous tout d'un coup : J'aime tout ce qui est bon ! Mais souvenez-vous donc que je vous l'ai dit cent ois, et que sans doute je ne vous ai pas persuadé ; car vous ne vous lassez pas de me dire que je loue trop, que je suis exagérée, outrée, hors de mesure : il fallait donc vous prouver que j'étais fondée à aimer, à admirer ; et ce n'est pas avec de l'esprit qu'on jouit autant, c'est avec de l'âme. Souffrez que je dise, que je répète que je ne juge rien, mais que je sens tout ; et c'est ce qui fait que vous ne m'entendez jamais dire :* cela est bon, cela est mauvais ; *mais je dis mille fois par jour :* J'aime. *Oui, j'aime, et j'aimerai à aimer tant que je respirerai, et je dirai de tout, ce que disait une femme d'esprit en parlant de ses neveux :* J'aime mon neveu l'aîné parce qu'il a de l'esprit, j'aime mon neveu le cadet parce qu'il est bête. *Oui, elle avait raison, et je dirai comme elle : j'aime la moutarde parce qu'elle est piquante et forte, et j'aime le blanc-manger parce qu'il est doux. Mais avec cette voracité d'affections et de goûts, vous croiriez qu'il n'y a rien ni dans les choses ni dans les hommes, qui puisse me déplaire, me dégoûter, me repousser ? Oh mon Dieu ! je ne finirais pas si j'entrais dans tous les détails ; mais je me con-*

*tenterai seulement de vous indiquer ce qui m'est antipathique : d'abord les vers qui n'ont de mérite que la facture, et qui sont vides de pensées et de sentiments, comme ceux de MM. De..... ; les comédies qui sont vides d'intérêt et d'esprit, et qui sont écrites ou avec un ton trivial, ou comme celles de MM. de..... ; ou celles qui ont une espèce de jargon, qui ne peut être intelligible que pour la coterie de l'auteur, comme celles de MM. de..... ; les tragédies dont le sujet est passionné, fort et terrible, et dont le style est faible et plat, ou quelquefois barbare, comme celles de M de..... Enfin, je vous dirai, car il faut finir, que le* maniéré, *le gracieux, le frais et même le* fin *et surtout le* fade, *sont pour moi comme la manne ou la tisane, d'un dégoût mortel, avec cette différence pourtant que la manne et la tisane pourraient cesser de m'être antipathiques en me devenant nécessaires, et que le reste m'est et me sera dans tous les temps également odieux.*

*A l'égard de mon attrait et de mon éloignement pour les personnes, il est absolument analogue à mes goûts ou à mon aversion pour les choses. J'aime mieux une bête qu'un sot ; j'aime mieux un homme sensible qu'un homme spirituel ; j'aime mieux une femme passionnée qu'une femme raisonnable ; je préfère la rusticité à l'affectation ; j'aime mieux la dureté que la flatterie ; je préfère, j'aime avant tout, par-dessus tout, la simplicité et la bonté, mais surtout la bonté ;...... Voilà la vertu qui devrait animer*

*tout ce qui a de la puissance. C'est aussi la vertu qui convient aux faibles, aux malheureux ; enfin, c'est la bonté qui supplée à tout, qui dédommage de tout ; et dût-on en abuser, et dussé-je en souffrir, je n'hésiterais pas, si on me donnait le choix ou d'avoir la bonté de madame Geoffrin ou la beauté de madame de Brienne, je dirais : Donnez-moi la bonté, et je serai aimée ; voilà le premier, et si je me laissais aller, je dirais l'unique bien dont je veuille jouir. Si je ne me trompe, il y en a un plus grand encore, c'est d'aimer ; mais la bonté est déjà une affection de l'âme, et avec cette vertu on aime tout ce qui souffre, tout ce qui est malheureux. Ah ! l'on aime donc beaucoup et toujours ! et avec ce degré de bonté que je loue, que j'envie, on pourrait se passer des plaisirs et des jouissances des passions. L'âme serait sans cesse en activité et n'est-ce pas là le plus grand charme de la passion ?*

*Mais, dites-moi si ce n'est pas à vous que je dois souhaiter cette vertu jusqu'à l'excès ? Que de bonté et d'indulgence ne vous faudra-t-il pas pour lire cette longue, froide et fatigante apologie ? Ah ! vous voilà dégoûté à jamais de m'accuser ; mon exagération est encore moins insupportable que ma justification ; mais aussi j'y ai été poussée : tous mes chers amis m'accablent ; j'ai voulu leur prouver une fois par des raisons, que ce qu'ils appellent ma folie et mes disparates, ne sont autre chose que la raison et le sentiment, ou la passion. Quelle est donc la consé-*

*quence de tout ceci ? quel en est le résultat ? Voulez-vous que je vous le dise à l'oreille ?... Mais non, vous ne me croiriez pas, et cependant je vous aurais découvert le secret de mon âme. Adieu ; condamnez-moi, critiquez-moi, mais aimez-moi ; je me louerai de votre bonté, et je ne sentirai qu'elle.*

FIN DE LA VIE DE ROSSINI



# NOTES D'UN DILETTANTE

# AVANT-PROPOS

Le 17 décembre 1824, Beyle, encouragé par le succès de la *Vie de Rossini* écrivait à de Mareste : « J'ai l'idée de réunir les articles... sur l'opera buffa insérés dans le *Journal de Paris* ». Ce que n'avait pu faire Stendhal, fut accompli par Colomb qui, en 1867, publia dans les *Mélanges d'art et de littérature* sous le titre : *Notes d'un dilettante*, treize chroniques datées de septembre à fin décembre 1824, augmentées d'un feuilleton sans intérêt d'ailleurs, du 23 février 1826.

En collationnant le texte des *Notes d'un dilettante* sur le *Journal de Paris*, nous avons constaté que Colomb n'avait pas seulement commis de nombreuses erreurs (omissions, fautes d'impressions, etc.) mais qu'il avait laissé de côté quatorze chroniques pour l'année 1825, douze pour l'année 1826 et six pour 1827, la collaboration de Stendhal au *Journal de Paris* ne prenant fin qu'avec la publication de ce périodique à la fin de juin 1827. Tous ces feuilletons sont également signés de l'initiale : M.

L'intérêt de ces chroniques [1] est très supérieur à celui des articles de 1824. On y trouve des comptes rendus de *premières* fort importants : *Viaggio a Reims, Semiramide, Zelmira.* Beaucoup de ces feuilletons sont autant de chapitres à ajouter à la *Vie de Rossini,* à laquelle Stendhal lui-même souhaitait de pouvoir joindre quelques renseignements sur les opéras dont il n'avait pu parler et sur les artistes qui illustraient le théâtre italien.

Nous avons pu compléter la réunion des chroniques musicales de Stendhal par un article sur la *Semiramide* paru sans signature dans le tome XI du *Mercure du XIX^e^ siècle* (6 décembre 1825) et qu'un billet de Beyle à H. de La Touche nous a permis d'identifier avec certitude [2].

L'ensemble de ces chroniques présente un vif intérêt pour l'histoire de l'opéra italien en France. On y voit Stendhal se faire, plus encore que dans la *Vie de Rossini,* le champion de Madame Pasta. Il rompt des lances en faveur de la musique italienne et défend l'administration du Théâtre italien. On sent très bien que toutes ces chroniques furent rédigées sur un coin de table dans le salon même de Madame Pasta et que Beyle y recueillit l'écho de conversations entre la diva et ses familiers.

1. Nous avons publié les chroniques de l'année 1825 dans la *Revue Hebdomadaire,* 13 et 30 août 1921, et celles de l'année 1826 dans la *Revue Musicale* d'août 1921.

2. Cf. l'*Amateur d'autographes,* octobre 1907.

Enfin ces chroniques nous permettent d'établir avec certitude que Stendhal, en dépit de lettres datées de Naples ou de Rome, n'a quitté Paris de septembre 1824 à juin 1827 que pour un court voyage en Angleterre durant l'été de 1826 [1] et n'a pas mis le pied en Italie durant cette période de sa vie.

H. P.

1. Cf. *Revue Hebdomadaire*, 13 août 1921.

# NOTES D'UN DILETTANTE

## THÉATRE ROYAL ITALIEN

### I

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE LA « DONNA DEL LAGO »
DÉBUT DE MADEMOISELLE SCHIASSETTI [1]

Que de jeunes femmes, exilées par la mode dans leurs terres à dix lieues de Paris, auront soupiré ce soir en songeant qu'on donnait à l'Opéra la première représentation de la *Donna del Lago*, l'un des chefs-d'œuvre de Rossini, et qu'elles n'y étaient pas. Je me hâte de calmer leurs regrets. Rien au monde ne peut être plus ennuyeux que la

1. *Journal de Paris*, jeudi 9 septembre 1824.

*Donna del Lago*, telle qu'on l'a présentée ce soir au public de Paris. Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'il n'a point sifflé ; il est trop poli pour cela ; il a même applaudi quelquefois.

Bordogni a été détestable et glacial ; mais il faut avouer qu'il avait un rival dangereux dans le ténor Mari. Ces deux ténors chantent toujours juste, il est vrai, mais de manière à dégoûter de la musique. Chanter faux quelquefois n'est pas, quoi qu'en disent les ignorants, le plus grand des péchés en musique. Par exemple, les chœurs de la *Donna del Lago* n'ont pas précisément chanté faux toujours, mais ils ont toujours crié, mais toujours ils ont été déchirants pour l'oreille. Il est vrai qu'il y a trois jours, à la répétition générale, l'un des grands personnages de l'Opéra, et d'ailleurs excellent musicien (M. Habeneck), réprimandait un choriste qui criait hors de mesure, ce qui l'empêchait sans doute d'écouter ou d'entendre son chef, dont la remontrance n'a point paru le toucher beaucoup. Avec un tel excès de désordre tout s'explique, même le charivari de ce soir.

Hé bien, fort peu de personnes ont rendu justice à ce charivari ; c'est que les chœurs avaient le même avantage que Bordogni, celui d'être totalement éclipsés par quelque chose de plus mauvais. Il y avait ce soir à l'Opéra des trompettes qui, par malheur, sont nécessaires à la *Donna del Lago*, et qui constamment ont déchiré l'oreille par les sons

les plus éclatants et les plus outrageants. Partout ailleurs qu'à Paris, il y aurait eu un riche accompagnement de sifflets. Il y aurait bien quelque chose à dire aussi d'une certaine musique militaire qui a défilé plusieurs fois sur le théâtre à la suite du héros *Malcolm,* et qui oubliait d'aller en mesure ; mais cette peccadille n'a pas même été remarquée.

La bonne musique est un plaisir fort délicat et qui tient à la réunion d'une quantité de choses exquises. Ce soir, tout avait été négligé. Aussi, après la fin du premier acte, le foyer était-il plein d'amateurs qui se disaient : « Mais est-il bien possible que cet opéra ait eu le plus brillant succès à Naples, à Milan, à Munich ? » La réponse était fort simple, quoique assez peu flatteuse pour les gens qui prennent soin de nos plaisirs. Quel est celui d'entre nous qui n'a pas eu le malheur de voir jouer *Andromaque* en province, par des acteurs qui ne s'occupent d'ordinaire que des pièces des Variétés ? Aurait-il été, juste en voyant le *Brunet* de la troupe estropier le rôle d'Oreste, de s'écrier : « Le chef-d'œuvre de Racine est une pauvreté » !

Je suis loin de comparer le mérite de Rossini, qui peut-être sera oublié dans vingt ans, au génie d'un des plus grands poètes des siècles modernes, mais enfin le célèbre *maestro*, en entendant écorcher sa musique, pouvait s'écrier : *Otello et Tancrède joués de cette manière seraient tombés tout à plat.* Il y a dans l'exécution de la musique dramatique

un certain degré de médiocrité, passé lequel le plus bel ouvrage devient un supplice pour l'auditeur.

Le *libretto* de la *Donna del Lago*, tiré d'un poëme de Walter Scott, est encore plus inintelligible et plus plat que la plupart de ceux que Rossini a réchauffés des sons de sa musique. Pour faire celle-ci, il s'est inspiré d'Ossian, et très heureusement selon moi. Si l'on veut me passer le mot, je dirai que ce n'est point une musique de tragédie, c'est une musique de *poëme épique.* Ce genre est le contraire de celui d'*Otello.* Le majestueux et le tendre s'y trouvent souvent, et le passionné presque jamais. Avec un public attentif et bien disposé par une heure de bonne musique, cette partition ferait un plaisir infini ; mais elle a, si je puis ainsi dire, un mérite délicat, et rien n'est plus hasardeux que d'exposer sur une scène peu musicale des chants majestueux, mélancoliques et rarement passionnés. La grâce naïve doit manquer son effet sur des oreilles effrayées par des trompettes fausses et des chœurs criards.

Ce soir, il y a eu une chose plus étonnante que la manière dont la pièce était montée, c'est la bonté du public. Ce souverain juge a bien voulu ne faire attention qu'à la voix délicieuse de mademoiselle Schiassetti. C'est, je crois, le plus beau contralto qui ait jamais paru en France. Or, il faut se rappeler que Rossini a composé tous ses

premiers opéras, l'*Italiana in Algeri*, la *Pietra del paragone*, etc..., pour la voix de contralto de madame Marcolini. Plus tard, à Naples, il a écrit pour la voix sublime de mademoiselle Pisaroni, qui est aussi un contralto. La présence de mademoiselle Schiassetti, cantatrice fort habile et qui manie sa voix pleine, perlée et sonore avec une adresse infinie, va donc permettre d'aborder une quantité d'ouvrages de Rossini impossibles à donner jusqu'ici. Mais si on les monte comme la *Donna del Lago*, il est fort inutile de se mettre en frais.

Voici ce qu'un public trop indulgent a distingué ce soir, au milieu de trompettes écorchant l'oreille, et de chœurs se croyant obligés de crier à tue-tête. La cavatine *O mattutini albori* aurait touché profondément si le public avait été disposé à goûter ce genre de musique. Elle commence la pièce, elle a pour ainsi dire un mérite trop modeste, trop délicat, pour être sentie de prime-abord, et surtout par le public d'une représentation extraordinaire, toujours un peu effarouché, et qui craint de se compromettre en applaudissant. Pour être appréciée ce qu'elle vaut, la cavatine *O mattutini albori* devrait paraître au second acte de *Tancrède* ou de *Romeo*. Elle peint avec une justesse admirable cette mélancolie, fille d'une imagination rêveuse, qui fait le charme d'un si grand nombre de beaux passages d'Ossian. Le compositeur a rappelé quatre fois dans le courant de la pièce, et avec un art

infini, cette cantilène admirable de fraîcheur, de naïveté, d'abandon.

A dire le vrai, grâce à MM. Bordogni et Mari, il n'y a pas eu un second morceau de la partition originale de la *Donna del Lago* qui ait plu au public. Mademoiselle Schiassetti a été fort applaudie au second acte dans un duo avec mademoiselle Mombelli,

*Sappi che un rio dovere,*

qui appartient à l'opéra de *Bianca e Faliero.* Le public a été entraîné par ces mots que Malcolm (mademoiselle Schiassetti) adresse à Elena, sa maîtresse : *Vedersi nel pianto.* Il est impossible de conduire avec plus d'art une voix plus douce et plus agréable à l'oreille. Dans ce moment, mademoiselle Schiassetti a été l'égale de mademoiselle Pisaroni, l'actrice la plus laide de l'Europe peut-être, mais qui a la plus belle voix de contralto qu'on puisse entendre.

Le grand succès musical de la soirée a été pour le magnifique quatuor de *Bianca e Faliero* : *Cielo, il mio labro inspira,* chef-d'œuvre de Rossini dans le genre pathétique. Il est fort possible que ce quatuor et la première cavatine fassent supporter la *Donna del Lago,* à Louvois. Si tant est qu'il y ait quelqu'un qui s'intéresse à ce pauvre théâtre, je conseillerais de retrancher tout ce qu'on pourra dans les rôles de Mari et de Bordogni. Il faudrait

ôter le plus de trompettes possible, et renvoyer la musique militaire au Champ-de-Mars, où elle est fort bien placée.

Mademoiselle Mombelli ayant eu le malheur de chanter faux une fois, ce qui est un péché irrémissible, tout l'honneur de la soirée a été pour mademoiselle Schiassetti, qui est d'ailleurs fort jolie. Son jeu m'a paru avoir des grâces naïves, simples, naturelles, de fort bon ton, et je la croirais mieux placée dans l'opéra-buffa que dans le tragique. Je voudrais la voir dans l'*Italiana*, dans le *Barbier de Séville*, dans l'air *Eco pietosa* de la *Pietra del paragone*. Mademoiselle Schiassetti a monté à Munich vingt-neuf opéras qu'elle est prête à chanter ici à la première réquisition ; mais elle partira dans un an, après avoir paru peut-être dans quatre ouvrages, comme Galli.

## II

### TROISIÈME REPRÉSENTATION DE LA « DONNA DEL LAGO [1] »

La grande nouvelle hier soir aux Bouffes, la chose dont tout le monde s'occupait, c'est le départ de Rossini pour l'Italie ! Il part aujourd'hui dimanche, et pour les affaires du théâtre ; voilà jusqu'où

1. *Journal de Paris*, 13 septembre 1824.

s'étend la nouvelle officielle. L'absence de Rossini sera de quarante jours.

Reviendra-t-il à Paris directeur de l'Opéra-Buffa avec vingt mille francs d'appointements, ou bien sera-t-il impresario (entrepreneur), recevant de la liste civile 120.000 francs par an, pour nous donner des spectacles aussi beaux, musicalement parlant, que ceux de Saint-Charles ? Rossini, en un mot, sera-t-il notre Barbaja * ? Telles sont les grandes questions qui agitaient le peuple des *dilettanti*.

A la nouvelle du départ de Rossini pour aller recruter des ténors en Italie, il s'est élevé un concert d'éloges pour le nouveau directeur des théâtres royaux. Il est difficile pour une nouvelle administration de s'annoncer d'une manière plus brillante et par une mesure plus ferme. On devait s'y attendre ; l'amour éclairé des arts n'est pas une des moindres illustrations d'une famille * qui a marqué ses pas dans tous les chemins du beau et du bien.

Une longue expérience a démontré à toutes les villes d'Italie, qui ont des théâtres, que le système de l'entreprise est le seul convenable. Il y a deux ans, par exemple, que le gouvernement autrichien, n'ayant pas trouvé d'entrepreneur aux conditions qu'il proposait, pour le théâtre de la Scala, à Milan, voulut avoir une régie. Les spectacles ont été pauvres, peu variés, et le gouvernement a dépensé 428.000 francs pour l'opéra et les ballets, au lieu

de 230.000 que lui aurait coûtés l'entreprise.

Espérons donc de la sagesse de l'administration actuelle que Rossini nous reviendra entrepreneur, *impresario*. Barbaja s'associera avec Rossini, ou lui *vendra* pour quelques mois, comme on dit en Italie, Davide, Lablache, madame Fodor ; et le théâtre italien marchera l'égal de ceux de Vienne, Naples et Milan.

Mais, dans le cas où les vœux des *dilettanti* seraient comblés, et où l'on verrait revenir Rossini entrepreneur, souvenons-nous que, dans tous les genres, les supériorités ne s'aiment guère, et ayons soin de stipuler que madame Pasta ne sera remplacée par personne, pas même par madame Colbran, et que notre grande tragédienne lyrique paraîtra chaque mois dans trois opéras différents.

La fatale expérience de la *Donna del Lago* vient de prouver qu'avec des ténors tels que MM. Bordogni et Mari, l'on ne peut donner aucun des opéras que Rossini a écrits à Naples pour Davide et Nozzari. Par exemple, l'air que Bordogni chante au second acte, et qui, chargé de ses petits ornements mesquins, nous semble la chose du monde la plus ennuyeuse, était interrompu trois ou quatre fois par les frémissements de plaisir du public quand Davide le chantait.

La *Donna del Lago* a fait quelque plaisir à Louvois aux seconde et troisième représentations. J'ai

ouï-dire au foyer que c'était par un *fait exprès* que ce malheureux opéra avait été tellement défiguré le premier jour dans la rue Le Peletier. L'Opéra français craignait, en cas de réussite, de voir arriver chez lui trois fois par semaine les chanteurs italiens. De là, comparaison fatale et peut-être sifflets. Il est fort plaisant, ajoute-t-on, d'entendre messieurs de l'Opéra parler à ce sujet des intrigues des Italiens. Le théâtre Louvois se compose de sept à huit sujets qui se voient à peine entre eux, et vivent chacun à Paris comme de bons bourgeois dans une société fort peu nombreuse. Les Italiens ont trop de paresse et de finesse pour entreprendre d'intriguer en pays étranger. Ils se contentent, je crois, de rire dans leur intimité des trompettes fausses, des clarinettes hors de mesure, et autres belles choses qu'on leur fait subir au théâtre Louvois. L'essentiel pour eux, c'est qu'on les paie exactement à la fin du mois, et que les journaux de Paris, la capitale du monde, leur fassent une réputation en Europe.

Les chanteurs de l'Opéra, au contraire, tenant à la danse et aux artistes de tous les théâtres de Paris, font régner leurs opinions dans une centaine de salons des plus recherchés de la capitale. Je ne vois là nulle parité pour les moyens d'intrigue. L'Opéra italien ne peut gagner sa cause qu'autant qu'une administration vigoureuse saura mépriser l'intrigue, ne jamais revenir sur les choses décidées,

et suspendre, au besoin, *les appointements des subalternes qui n'obéissent pas.*

Je n'ai point au hasard lâché cette parole. M. Grasset devrait avoir l'autorité nécessaire pour pouvoir diminuer au besoin le bruit de son orchestre. La force *toujours égale* de l'orchestre de Louvois est, dit-on, la chose qui désespère le plus Rossini.

Je crains bien que la *Donna del Lago* n'arrive pas à la dixième représentation. M[lles] Mombelli et Schiassetti font des miracles ; Levasseur chante bien son air : tout le reste est mauvais, et fort mauvais. L'ensemble est ennuyeux. Il n'y a d'ailleurs aucune situation tragique dans le *libretto* ; or la musique *seria*, un peu ennuyeuse par elle-même, ne peut intéresser le public qu'autant qu'elle est appliquée à des situations de mélodrames, à des situations extrêmement fortes, telles que Tancredi qui défie Orbassan, ou Desdemona qui reçoit la malédiction de son père : *Impia, ti maledico.* Au reste, à quoi bon reparler des vices d'exécution de la *Donna del Lago ?* Il serait cruel de revenir sur les chanteurs, l'orchestre, les chœurs, etc..., etc... Je vais m'attaquer au grand *maestro* lui-même. La cavatine si bien chantée par mademoiselle Schiassetti :

*Ah ! quel giorno ognor rammento,*

ne vaut absolument rien. Il n'y a pas de chant, ce n'est qu'une sorte de récitatif obligé. A quelle

immense distance ce morceau décoloré ne reste-t-il pas de l'air :

*Mura infelici !*

que madame Pasta a pris à la *Donna del Lago*, pour le transporter dans l'*Otello ?* Il faudrait que le grand *maestro*, oubliant un peu sa paresse, fit une autre cavatine à mademoiselle Schiassetti, *ainsi qu'il l'avait promis.*

Rien de plus ridicule que les disparates de style qui déparent l'air que Levasseur chante avec une si belle voix et si peu de laisser-aller :

*Taci, lo voglio.*

A chaque instant, cet air de colère d'un vieux guerrier blessé dans son orgueil est interrompu par des petits accompagnements tendres, gracieux, fort jolis, et, comme tels, fort applaudis par un public peu difficile. Ces accompagnements seraient placés convenablement tout au plus dans la cavatine de Mlle Schiassetti, mais dans l'air du farouche Douglas, *Ohimè !*

Mlle Mombelli chante supérieurement, mais avec les plus ridicules contre-sens, le commencement de son duo avec Malcolm. Elle dit à son amant :

*Il padre impone*
*Ch'io non pensi a te.*
Mon père m'ordonne de ne plus t'aimer.

Or, c'est avec la joie la plus vive et les ornements les plus brillants et les plus gais que M^lle^ Mombelli annonce cette bonne nouvelle à son amant. Le public aime mieux être amusé à contre-sens qu'ennuyé suivant les règles ; mais M^lle^ Mombelli, pour peu qu'elle soit avertie par le silence des spectateurs, a assez de talent pour broder ce duo avec des ornements tristes. Voilà de ces fautes qu'on n'a jamais à reprocher à notre sublime madame Pasta, qu'enfin nous verrons mardi dans *Roméo,* et que nous eussions pu revoir quinze jours plus tôt.

## III

### RENTRÉE DE M^me^ PASTA DANS « ROMÉO ET JULIETTE »[1]

Le troisième acte de cet opéra * a paru, samedi soir, entièrement neuf, non pas pour le chant, il y a longtemps que M^me^ Pasta est arrivée à la perfection, mais pour le jeu, pour la manière étonnante d'exprimer le désespoir de Roméo lorsqu'il prend du poison et son désespoir plus grand encore quand il voit que la mort va l'enlever à sa Juliette ressuscitée. Quelle donnée tragique que celle qui presque au même instant fait regarder la mort

1. *Journal de Paris* du 29 septembre 1824.

comme le plus grand des biens, quand Roméo chante : *Ombra adorata aspetta*, et bientôt après comme le plus cruel des maux, quand il dit à Juliette : *Ti lascio adio !* Samedi soir ces mouvements de passion si vifs, si rapides, si déchirants, ont été rendus par une pantomime entièrement nouvelle, plus simple encore, plus naturelle, plus entraînante que par le passé. Peut-être M^me^ Pasta qui arrive de Londres a-t-elle été électrisée par la manière dont on y joue le cinquième acte de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, arrangé par Garrick. Il y a eu un cri dans la salle au moment où Roméo, qui se sent défaillir, réunit ses forces pour donner un dernier baiser à Juliette, et tombe mort. J'en suis fâché pour les gens qui mettent de l'*honneur national* à n'admirer que des talents nés en France ; mais il est difficile, en l'absence de Talma, d'admirer la tragédie aux Français ou à l'Odéon, quand on vient de voir le *Roméo* du théâtre Louvois.

De quel langage pourrais-je me servir pour faire comprendre à Bordogni que, quand on a le malheur de faire des gestes qui présentent constamment la *parodie* des sentiments qu'on devrait exprimer, il faudrait au moins ne pas inventer un costume qui ajoute au ridicule, et, par exemple, ne pas se présenter en robe de chambre garnie de velours vert pour jouer le rôle du père de Juliette ? Rien n'était plus pittoresque que le costume des grands seigneurs du moyen-âge en Italie.

M<sup>lle</sup> Demeri (Juliette) a fait manquer presque entièrement l'effet de son duo avec M<sup>me</sup> Pasta. On voit trop une écolière qui répète timidement les traits de chant qu'on lui a montrés le matin. Dans les moments de passion, ces tâtonnements de l'inexpérience ôtent à la scène tout son effet tragique. Au lieu de songer à l'amour de Juliette, le spectateur ne voit qu'une écolière, mais cette écolière possède une voix magnifique. Quel dommage qu'elle n'ait pas assez de fortune pour aller passer deux ans à Naples ! Comment le gouvernement, dont la générosité accorde aux arts tant de secours qui amènent quelquefois des résultats contraires à ses intentions, n'accorde-t-il pas ces frais de voyage à M<sup>lle</sup> Demeri, sous la condition qu'elle ira en Italie, et qu'elle chantera une fois par semaine au théâtre de San Carlo, à Naples, ou à la Scala, de Milan. La voix de M<sup>lle</sup> Demeri est si étonnante et si belle, que chantant même comme elle a fait hier soir, je suis convaincu que M. Féron, l'entrepreneur de la Scala, lui offrirait 10.000 francs par an pour chanter un air dans chaque opéra nouveau. Mais il faudrait que M<sup>lle</sup> Demeri eût le courage de faire des *gammes* quatre heures par jour. Elle est peut-être trop jolie pour se livrer à un apprentissage aussi pénible. Ce n'est pourtant qu'à ce prix qu'elle pourra devenir une Catalani, et gagner deux millions. Cette fois, M<sup>lle</sup> Demeri a beaucoup mieux chanté son air que le duo avec M<sup>me</sup> Pasta.

L'orchestre a supérieurement exécuté la jolie ouverture de M. Paer. J'étais tout étonné qu'il sût avoir des nuances et de la mélancolie ; mais l'orchestre a pris une brillante revanche dans le chœur qui commence le second acte. Il est chanté *sotto voce* sur le théâtre, et l'orchestre l'a bravement accompagné *à tour de bras*, comme s'il s'agissait du *forte* d'une symphonie. A Naples, dans ce moment, le spectateur eût à peine soupçonné l'existence de l'orchestre.

Le troisième acte de *Roméo et Juliette* est si beau, qu'il faudrait bien s'occuper de rendre supportables les deux premiers. Ils sont fort ennuyeux pour les amateurs ; mais, à côté d'eux, de braves gens, que la mode amène à Louvois, se récrient tout haut, presque à chaque mesure, sur la beauté de ce qu'ils entendent. Rien n'est amusant comme de voir un honnête homme qui a parcouru avec succès la carrière administrative ou celle des armes, et qui, à soixante ans, quand il n'a plus rien à faire et qu'il jouit en paix du fruit de ses honorables travaux, s'avise tout à coup de se faire *dilettante* furieux. Il se croirait déshonoré s'il laissait passer le moindre trait de chant sans un cri d'admiration, et pourrait dire comme Baliveau :

> Ce talent dans ma tête un beau jour se trouva,
> Et j'avais soixante ans quand cela m'arriva.
>
> *Métromanie.*

On pourrait chercher dans l'*Artémise* de Cimarosa, dans l'*Idoménée* de Mozart, et autres chefs-d'œuvre qu'on ne donnera jamais à Paris, quelque beau duo entre Juliette et Levasseur, entre Juliette et sa nourrice. L'air que brode Bordogni après l'évanouissement de sa fille est par trop déplacé ; il impatiente.

Le soin que je viens d'indiquer regarde les artistes italiens ; il est possible que, quelque jour, ils s'en occupent. Quant à l'administration, il faut admirer que, dans un théâtre qui reçoit 120.000 francs de la munificence royale, et qui fait des bénéfices immenses, l'on ose présenter aux regards des spectateurs un tombeau de Juliette tel que celui qui, samedi, a scandalisé le public. Il est impossible de rien voir de plus déguenillé que le lambeau de toile qui représente ce tombeau si essentiellement lié à l'action du troisième acte, et sur lequel les yeux des spectateurs viennent sans cesse se fixer. Je ne dirai pas les théâtres des boulevards, mais le petit théâtre de la rue Chantereine, mais le plus mauvais théâtre de province n'a pas de telles décorations. C'est tout simple, ce sont des musiciens français qui ont l'administration du Théâtre Italien, *leur rival*. Ce mot dit tout. Allez entendre dans *Didon* les cris sauvages de M^lle^ Noel et de Dérivis, et voyez si les gens qui ont la mission de faire goûter au public cette sorte de musique peuvent désirer qu'on entende les accents divins de M^me^ Pasta.

C'est par un autre trait du savoir-faire de l'administration que Mme Pasta, qui est arrivée le 14 août, et qui a offert de chanter le 16, n'a reparu que le 25 septembre. Ne faut-il pas être bien abandonné du génie de Barême, le seul que je me permette de citer à MM. les musiciens de l'Opéra, pour perdre ainsi, pendant un mois, un talent que l'on paie 50.000 francs par an ? Mais que je suis bon : ce que je blâme comme une erreur est le comble du talent !

J'apprends sans étonnement que l'on ne monte point de pièce nouvelle pour la jolie Mlle Schiassetti, qui présente en vain, à l'administration, son répertoire, composé de vingt-neuf opéras. J'apprends avec plaisir qu'il est question d'engager pour trois mois M. Curioni, le ténor de l'Opéra de Londres. C'est un fort bel homme qui, comme Mlle Schiassetti, n'avait pas appris à chanter pour utiliser sa jolie voix au théâtre.



Encore une nouvelle victime de l'opinion [1]. Le public de Louvois s'est montré tellement mécontent des trompettes et de la musique militaire qui paraissaient dans la *Donna del Lago*, que M. Hérold a été chargé de faire disparaître cet inconvénient.

1. *Journal de Paris* du samedi 2 octobre 1824.

Ce soir l'on donnera le *Roméo* sans que nous ayons à gémir de sons déchirants.

Il est fâcheux qu'une opposition dont on accuse Bordogni et M^lle^ Cinti nous empêche de voir Curioni succéder à Mari dans l'un des principaux rôles de la *Donna del Lago*. Les mêmes motifs ont fait refuser le rôle de Rosine dans le *Barbier de Séville* à M^lle^ Schiassetti. Nous aurions fait une comparaison piquante avec l'inimitable Fodor, et l'administration eût trouvé deux ou trois excellentes recettes. Il vaut bien mieux afficher les *Nozze di Figaro* qui jouent à ce théâtre le rôle du *Légataire* aux Français, et n'avoir personne *.

## IV

### « ROMÉO ET JULIETTE [1] »

(Représentation du 9 octobre 1824)

La longanimité du public de Louvois n'a pu tenir samedi soir à l'ennui que lui procure *Roméo et Juliette*, pièce usée, s'il en fut jamais. M^me^ Pasta, qui était fort enrhumée, et qui n'a chanté que pour ne pas faire manquer le spectacle, a donné une couleur toute nouvelle au rôle de Roméo. La passion ardente du jeune Italien était samedi de l'amour tendre et langoureux à l'allemande.

1. *Journal de Paris* du 11 octobre 1824.

Il y a des gens qui dcivent être bien heureux. Enfin, après avoir fatigué le public pendant deux années par la répétition continuelle de *Romeo*, *Otello* et *Tancredi*, *Tancredi*, *Otello* et *Romeo*, on est parvenu à ne compter que huit spectateurs au balcon un jour que Mme Pasta jouait. Pour peu qu'il soit loisible aux personnes que je félicite sur leur succès de continuer encore ce système pendant deux petites années, le public, excédé de l'ennui qu'on lui fait subir à Louvois, ira se réveiller aux cris aimables que Mmes Noel, Grassari, Sainville, etc... lui font entendre au théâtre national que l'on nomme Académie royale de musique. Au reste, j'ai grand tort de me récrier, car j'apprends que, vers la fin de novembre ou les premiers jours de décembre, nous pourrons bien avoir, pour le bénéfice de Mme Pasta, la *Semiramis* de Rossini. Le rôle d'Arsace sera rempli par Mlle Schiassetti, et celui de Semiramis par la bénéficiaire.

## V

### « LA DONNA DEL LAGO »[1]

(12 octobre 1824)

On parle d'une révolution à la cour de Polymnie. Mlle Schiassetti a, dit-on, reçu les rôles de Rosine

1. *Journal de Paris*, 15 octobre 1824.

dans le *Barbier de Séville*, et d'Isabelle dans l'*Italiana in Algeri*. Mlle Cinti a offert sa démission. Il est hors de doute que cette jolie et agréable chanteuse, fort vantée par Rossini, aurait en Italie tous les genres de succès. Elle nous reviendrait dans quelques années beaucoup meilleure et couverte de diamants, et, en son absence, nous aurions le plaisir d'entendre chanter de la musique italienne par des gosiers italiens, ce qui n'est pas encore inutile au perfectionnement de notre goût. Combien de traits de chant nous étaient inconnus avant l'arrivée de Mlle Mombelli.

Il faudrait que la grande révolution qui vient d'anéantir une petite intrigue fort bien conduite, dit-on, établît en principe, une fois pour toutes, qu'il sera loisible à tout artiste arrivant d'Italie à Louvois de chanter trois fois tous les rôles de son emploi, sauf à être sifflé par le public s'il s'y montre inférieur au titulaire. Sans ce règlement fort sage, à quoi bon, par exemple, faire venir le ténor Davide ? Bordogni ne voudrait lui céder aucun rôle, et Davide serait réduit à chanter pendant six mois dans la pièce par laquelle il aurait débuté. Rien de plus clair que ce raisonnement ; mais, comme il tend à tenir les comédiens en haleine, et à donner toujours le meilleur rôle au plus digne, il faudra beaucoup de force dans l'autorité pour établir un règlement si avantageux au public et si raisonnable.

Jamais la *Donna del Lago* n'avait fait autant de plaisir que ce soir. Le public a goûté et applaudi toutes les finesses de cette musique charmante. M^lle^ Schiassetti, qui n'était pas bien remise de son indisposition, a chanté avec un art infini ; M^lle^ Mombelli a été sublime dans plusieurs morceaux ; nous avons eu de la musique digne de San Carlo et de la Scala. A la fin d'un rôle horriblement fatigant, la lassitude a fait tomber M^lle^ Mombelli dans quelques sons faux. C'est que, malgré ses succès dans le tragique, cette voix si vive, si légère, si originale, est évidemment faite pour l'opéra-buffa.

J'ai entendu avec peine plusieurs personnes répéter un raisonnement bien faux du *Journal des Débats*. Dans l'article que le savant XXX a consacré à la *Donna del Lago*, il prétend que tous les morceaux qu'on a été obligé de supprimer à Louvois n'ont aucun mérite. Ils ne valent rien dans la bouche de Mari, d'accord ; mais ils feraient fureur à Naples dans celle de Davide. C'est comme si l'on faisait jouer le rôle d'Achille, dans *Iphigénie*, par Potier, et qu'ensuite parce que la colère du fils de Pélée aurait semblé tant soit peu comique, rendue avec les gestes du Père Sournois, on en concluait que le rôle d'Achille, tel que Racine l'a écrit, est ridicule.

Il y a un amour-propre déplorable dans notre pauvreté. Nous travestissons par impuissance les chefs-d'œuvre du théâtre de Naples ; nous essayons avec des clarinettes de guinguettes des marches

qui ont fait fureur à Vienne et à Naples, où l'on a de bons exécutants pour les instruments à vent, et nous décidons ensuite, après une expérience tentée d'aussi bonne foi, que ce que nous sommes hors d'état d'exécuter ne peut plaire à personne. Ayons des clarinettes et des cors tels que ceux de Vienne ou de Dresde (beaucoup d'entre nous ont entendu de la musique militaire dans ces deux villes), et nous jugerons ensuite des effets piquants produits par la musique sur le théâtre et par les silences momentanés de l'orchestre.

Depuis qu'on a fait descendre la musique militaire dans l'orchestre à Louvois, toute cette partie de l'opéra a pris un air pauvre et mesquin. Le public a été si content de plusieurs morceaux chantés par Mlle Mombelli, que deux ou trois fois il a crié *bis*, et un duo a même été sur le point d'être répété. Levasseur a été fort applaudi dans son air un peu trop visiblement imité du Bartolo des *Nozze di Figaro*. Ce n'est pas le seul emprunt que Rossini ait fait à Mozart dans la *Donna del Lago*. Tel qu'il est à Louvois, une grande moitié du mérite de cet opéra nous est invisible. Si jamais nous avons deux bons ténors, tels que Davide et Nozzari étaient il y a quatre ans, on pourra reprendre cet opéra sans crainte, le public ne s'y reconnaîtra plus ; ce sera une nouveauté. Il en sera de la *Donna* comme de la *Pietra del paragone*, le seul opéra-buffa qui convienne à la troupe de

Louvois, telle qu'elle sera composée au retour de Zuchelli. Cet ouvrage, dit-on, est tombé il y a cinq ans. D'abord, une main savante avait eu soin de supprimer le superbe finale *Sigillara,* et l'air magnifique et si piquant pour le goût français : *Eco pietosa,* c'est-à-dire précisément les deux chefs-d'œuvre de cet opéra *. En second lieu, par qui a-t-il été chanté il y a cinq ans ? M^me^ Ronzi de Begnis n'avait pas encore le talent magnifique qui l'a placée depuis peu au premier rang des chanteuses. Pour finir par la meilleure raison, le public d'aujourd'hui est sans comparaison supérieur au public d'il y a cinq ans. Il a fait preuve ce soir d'une sûreté de goût et d'une finesse de tact qu'on n'avait jamais remarquées avant le règne de M^me^ Pasta. Cette grande actrice a initié le public dans tous les mystères de la musique *seria.* La musique bouffe la plus difficile ne sera désormais qu'un jeu pour le public de Paris, et, *dès la première soirée,* elle sera sentie et appréciée. Les chefs-d'œuvre en ce genre, qui auraient pu passer inaperçus autrefois, peuvent donc être présentés avec assurance à un public qui ne se trompe encore quelquefois que sur les choses dont il n'a pas l'expérience *personnelle,* mais qui jugera toujours bien la bonne musique, pourvu toutefois qu'une main ennemie ne prenne pas soin de la travestir. Demandons hardiment la *Pietra del paragone* avec Zuchelli, si bon dans *Sigillara,* et M^lles^ Mombelli et Schiassetti.

Je ne crois pas que la musique bouffe de Cimarosa ou de Paësiello réussît en ce momert à Louvois. Dans un an ou deux, on sera lassé de l'*esprit* de Rossini ; nous reviendrons peut-être avec plaisir au *génie* de l'auteur de *Così fan tutte,* ou des *Traci amanti.* Alors, nous prierons Rossini de nous faire un opéra à la mode, avec deux opéras de Cimarosa. Le cygne de Pesaro mettra des accompagnements piquants et riches sous ces cantilènes sublimes, et, pour prix de cette bonne idée, nous pourrons enrichir notre répertoire de vingt chefs-d'œuvre, mais, pour cela, il faut *oser rire.* Jamais Paris n'a rien entendu d'égal pour le comique à la *Scuffiara* de Paësiello *(la Marchande de modes).* Cela est aussi gai que l'*Ours et le Pacha*, et les airs de passion sont divins comme ceux de la *Nina.*

## VI

### DÉBUT DE CURIONI DANS LE ROLE D'OTHELLO [1]

(26 octobre 1824)

M. Curioni a réussi. Ce n'est pas, il est vrai, un succès d'enthousiasme ; la faute en est un peu à Garcia, qui, dans les derniers temps, jouait Othello comme on nous l'eût montré à l'Académie royale

1. *Journal de Paris* du 28 octobre 1824.

de musique. Garcia mêlait des cris un peu trop énergiques aux derniers accents d'une voix encore très belle ; le public s'était fait à cette manière de voir le féroce Africain, et il faudra plusieurs représentations pour qu'il s'accoutume au jeu sage et peut-être un peu froid de Curioni. Du reste, la voix du débutant est fort belle : c'est un *ténor* de poitrine ; c'est-à-dire de l'espèce la plus rare.

Curioni se sert habilement du fausset. Si nous n'avons pu juger de ce talent hier soir, c'est par l'effet de l'extrême timidité que cet acteur n'éprouve pas à Londres, mais dont il n'a pu se défendre en paraissant devant le public de Paris, dont le suffrage va décider de sa réputation en Europe. Le rôle d'Othello, qui est tout en action plutôt qu'en chant, n'est point favorable à Curioni ; il va paraître dans *Mosè,* et je ne doute pas qu'il n'y obtienne un succès remarquable, et peut-être d'enthousiasme. Il a été fort applaudi hier dans le fameux duo de la lettre avec Iago. C'est que les bontés du public lui avaient déjà rendu une partie de ses moyens.

La représentation a été assez froide jusqu'au duo du troisième acte, entre Desdemona et Othello, qui n'est point un chef-d'œuvre. Mme Pasta s'y est tout à coup élevée à une telle hauteur d'énergie tragique, et sa voix a si bien secondé l'élan de son âme, que le public en masse a été électrisé. Curioni, qui est homme d'esprit et qui ne manque pas de

sensibilité, étonné, entraîné lui-même par les accents sublimes qu'il entendait si près de lui, s'est élevé à la hauteur de M^me^ Pasta. Cet acteur a un petit avantage qui ne laisse pas d'être particulièrement bien placé dans le rôle d'Othello ; il est impossible d'avoir une plus belle figure ; en le voyant, on comprend, on excuse la passion de la pauvre Desdemona. M. Curioni a, d'ailleurs, une parfaite noblesse dans ses gestes ; il occupait une place fort distinguée en Italie, avant la restauration de 1814 ; quelques mois après sa destitution, il débuta par le rôle d'Argire de *Tancredi*, et eut un grand succès.

Pour que le public pût apprécier tout le charme de la voix de Curioni, il serait bien à désirer que l'orchestre voulût accompagner doucement et de manière à ne pas couvrir tout à fait la voix. Cette complaisance extrême ne tirerait pas à conséquence, et nous ne nous en prévaudrions pas pour la solliciter dans un autre opéra.

M^lle^ Schiassetti a reçu officiellement, il est vrai, le rôle de Rosine, du *Barbier de Séville*, mais aussitôt Bordogni a déclaré qu'il ne jouerait jamais le rôle du comte Almaviva, et l'administration a cru devoir ménager Bordogni. C'est au public à juger ce jugement. Heureusement, dans un des salons de Paris où l'on fait la meilleure musique, M^lle^ Schiassetti a chanté hier soir le rôle de Zerline de *Don Juan* avec une telle supériorité, que tout

d'une voix les heureux spectateurs l'ont comparée à Mme Pasta. Si la *savante* lenteur de l'administration de Louvois s'oppose à ce que nous jugions Mlle Schiassetti dans un des trente-deux opéras qu'elle offre de jouer, même sans répétitions, nous trouverons cette voix suave, et d'un effet si tendre quand elle est bien placée, dans les concerts de cet hiver.

## VII[1]

Rossini arrive d'Italie lundi prochain, 1er novembre, et, mardi, Mme Pasta joue la *Nina pazza per amore* de Paësiello. Rossini se sera-t-il cru suffisamment autorisé à engager quelque ténor nouveau, ou bien nous faudra-t-il supporter encore pendant une année les petits ornements si rebattus, et les caprices si ridicules de Bordogni ? Reverrons-nous le *Barbier de Séville*, le chef-d'œuvre de Rossini ? Telles sont les grandes questions qui, ce soir, faisaient l'objet de toutes les conversations à Louvois.

Curioni a beaucoup mieux chanté. Le crime avait tué le sommeil pour Macbeth ; on dit que la peur de paraître devant le public de Paris produit le même effet sur le premier ténor des théâtres de Londres. Ses amis assurent que, pour peu qu'on

1. *Journal de Paris* du 30 octobre 1824.

veuille l'encourager, sa voix ne manquera point d'éclat. Au lieu de paraître deux fois par semaine, Curioni voudrait chanter tous les soirs ; ce n'est pas le premier chanteur engagé à Paris auquel j'aie entendu former ce vœu.

Il faisait, comme on sait, un temps affreux jeudi soir. A la sortie de l'Opéra, il y a eu un petit embarras de voitures, devant la porte, et quelques malheureux piétons ont cru courir des dangers. Un Milanais, poursuivi par les cris *gare* d'un cocher élégant, disait : « En Italie, on trouverait un moyen bien simple d'assurer la sortie des gens à pied sans gêner le moins du monde ceux qui ont des voitures. Chaque soir de représentation, à neuf heures, on tendrait une chaîne formant barricade à six pieds de terre, de l'angle du café Carmen, situé au coin des rues de Louvois et Lully, à la troisième colonne du péristyle du théâtre Louvois. Cette chaîne porterait une lanterne au milieu de sa longueur. Les voitures arrivant de la rue Richelieu défileraient par les rues Lulli et Rameau, tandis que les piétons tranquilles s'en iraient par les rues de Louvois et Sainte-Anne. Il y a trente ans que le défilé des quatre cents voitures qui se rendent chaque soir à la Scala, à Milan, est assuré ainsi au moyen de quelques chaînes. »

Ces chaînes seraient les premières sur la terre qui ne feraient de mal à personne, et seraient bien reçues de tous.

## VIII

### « L'ITALIANA IN ALGERI[1] »

(11 novembre 1824)

Faites chanter par une voix de contralto un rôle où l'on est accoutumé d'entendre la voix de soprano la plus médiocre, et le public ne se reconnaîtra plus ; il lui semblera qu'il manque quelque chose, que la musique est effacée, qu'il n'y a plus de musique. Si, pour rendre l'expérience encore plus défavorable à la pauvre voix de contralto, vous ajoutez un orchestre qui accompagne trop fort, tous les traits fins, tous les agréments de la voix de contralto disparaîtront ; car, par sa nature, elle n'est pas éclatante.

Mlle Schiassetti a chanté hier soir avec un art infini la cavatine de l'*Italiana*, et surtout le rondo de la fin : eh bien, la cavatine n'a produit d'autre effet sur le public que celui d'un étonnement profond. Chacun semblait dire à son voisin : « *Mais, bon Dieu, qu'est-ce que nous entendons là ?* » Mlle Schiassetti débutait, mais il faut avouer que le public débutait aussi dans l'art d'apprécier une belle voix de contralto. Et, d'ailleurs, dans un

1. *Journal de Paris* du 14 novembre 1824.

auditoire français, il y a toujours une centaine de provinciaux qui ne prisent dans une voix de femme que la faculté d'atteindre à une note fort élevée. Quel n'a pas dû être l'étonnement de ces spectateurs en entendant applaudir une voix qui ne sort jamais des cordes basses ?

Ces sortes de voix demandent à être accompagnées avec beaucoup de ménagement et de discrétion. L'année dernière M$^{lle}$ Mariani était entendue, et par conséquent applaudie dans l'immense salle de la Scala, à Milan, grande comme trois ou quatre fois celle de l'Académie royale ; mais c'est qu'elle avait le bonheur d'avoir pour chef d'orchestre le fameux Alessandro Rolla, qui s'est fait la réputation de premier chef d'orchestre d'Italie, en répétant sans cesse à ses violons : « Messieurs, notre premier mérite est d'être les très humbles serviteurs de la voix qui chante sur le théâtre, fût-ce celle du plus détestable chanteur. N'imitons pas ces musiciens ultramontains qui, dit-on, se croiraient déshonorés s'ils ne faisaient entendre dans la salle le son de leur instrument. »

Il faut avouer que ces grands principes ont été un peu négligés hier soir à Louvois. Rossini, qui, je pense, prévoyait la manière dont son Opéra serait traité, n'avait pas même, à ce qu'on assure, pris la peine de passer au théâtre. Aussi il n'y a eu aucun ensemble ; on aurait dit que les rôles étaient oubliés, et rien n'a été plus triste et plus

froid que la représentation de cet opéra si gai. S'il n'est pas de bon ton de rire à Paris, il faut avouer que, ce soir, la bonne compagnie a été servie au-delà de ses vœux.

Zuchelli, que le public commence enfin à apprécier après un an de mérite sans succès, a chanté avec un art infini, un moelleux étonnant. C'est une voix délicieuse, et qui serait parfaite si elle pouvait atteindre à plus de fermeté dans certains moments. Mlle Schiassetti a enlevé les suffrages par le rondo de la fin ; elle eût enlevé tous les suffrages si tout le monde eût été impartial. Les chevaliers du lustre, chassés du Vaudeville, se réfugieraient-ils à Louvois ? Un parterre si bien composé souffrira-t-il l'apparition de ces messieurs ? Mlle Schiassetti joue l'*Italiana in Algeri* un peu trop en femme de la société ; au théâtre, il faut des gestes plus marqués, de plus grands mouvements.

Je ne dirai rien de certaines découvertes qu'on a faites à la répétition de l'*Italiana in Algeri*, ni des ravages qu'une main savante s'était permis de faire dans la partition de cet opéra. On prétend que c'était à ne pas s'y reconnaître. La présence de Rossini à Paris, et l'appui de journaux impartiaux ont donné le courage *séditieux* d'essayer de revenir un peu à la partition originale, mais l'on assurait, ce soir, que les chœurs étaient obligés de chanter de mémoire.

Certains morceaux de la partition n'existent

plus. La main savante qui s'était chargée du soin officieux de corriger et de mutiler les partitions de Rossini, *détruisait* à mesure les nombreux passages qu'elle jugeait à propos de retrancher. Il y a peu de scènes, dit-on, où l'on n'ait effacé huit ou dix mesures ; sont-ce les plus belles, celles qui contribuaient le plus à donner du brillant aux charmantes idées du compositeur de Pesaro, ou bien a-t-on choisi les lignes les moins originales ? C'est ce que je laisse à deviner aux personnes qui savent la tendre affection que les rivaux de gloire se portent entre eux. Rossini est placé trop haut dans l'opinion musicale de l'Europe pour descendre à se plaindre de telles petitesses ; son incurie semble dire à ses rivaux : « Gâtez mes partitions tant qu'il vous plaira et tant que votre charge vous en donnera le pouvoir, il y restera encore assez de choses brillantes pour faire ma gloire et pour faire votre malheur. »

Ne pourrions-nous pas avoir Rossini pour directeur à l'Opéra-Buffa, au moins les jours où l'on donne ses opéras ? Et maintenant qu'un hasard imprévu, le retour du rôle d'Isabella à une voix de contralto, est venu découvrir avec quelle facile bonté on corrige ses opéras, ne pourrait-on pas établir en principe que l'on donnera toujours les opéras de Rossini à Louvois tels qu'on les joue à la Scala et à San-Carlo ?

Pour exprimer tous mes vœux par un seul mot, pour indiquer au public tous les plaisirs dont on

le prive avec une troupe maintenant fort bien composée, demandons au ciel de voir bientôt le théâtre Louvois donné à l'entreprise. Si nous avions un directeur désireux de faire de bonnes recettes, un Barbaja, un Bernard, bientôt la salle de Louvois serait évidemment insuffisante. Il faut, dit-on, cinquante mille écus pour réparer le plafond de la salle Favart. On aurait bien vite réalisé cette somme, au moyen de cinquante actions de trois mille francs, portant un intérêt de 4 pour cent et la jouissance d'une loge. Remarquez que l'inconvénient d'un orchestre, qui met sa gloire à jouer fort et à éclipser les détails de chant, disparaîtrait presque entièrement dans une salle plus vaste.

Il est une autre raison. Mardi dernier, l'air étouffé qu'il faisait à Louvois a privé tout à coup d'une partie de ses moyens M^me^ Pasta, qui nous rendait ce jour-là *Nina pazza per amore*, et qui était on ne peut mieux disposée une heure auparavant. Rien ne nuit au plaisir musical comme de ne pouvoir prendre l'air entre les deux actes. Dans une salle composée comme un salon, un homme bien né hésite à se déplacer lorsqu'il faut déranger huit ou dix spectateurs à la sortie et à la rentrée. Pourquoi tenons-nous absolument à avoir le théâtre italien le plus barbare et le plus incommode de l'Europe ? Que perdrions-nous à augmenter de cinquante centimes le prix des places, et à donner des *banquettes à dossier* à notre parterre ? Quelle

puissance offenserions-nous en plaçant dans notre petite salle enfumée et toujours étouffée un bon ventilateur comme au théâtre de Drury-Lane à Londres ? Jamais la mesquinerie des costumes et des décorations n'a semblé plus choquante que ce soir. Il n'y a pas de ville d'Italie du second ordre où cet opéra ne soit donné avec plus de pompe. La pauvreté de tous les décors finit par inspirer de la tristesse.

Nous ne disons point ceci dans un esprit de critique injuste et systématique. Nous ne voulons qu'appeler sur ces défectuosités choquantes de notre Théâtre Italien l'attention de l'autorité qui peut les faire disparaître. Du reste, nous savons toute la confiance et tout l'espoir que nous devons placer dans le bon esprit comme dans le goût éclairé de l'administration supérieure qui veille sur cette partie capitale de nos plaisirs, et nous sommes bien convaincu qu'il est loin de ses intentions qu'une distraction agréable finisse par devenir un état de gêne ou d'insipide jouissance. Ainsi nous attendons avec confiance le fruit de nos observations et les résultats de son intervention efficace dans les affaires intérieures de l'Opéra-Buffa.

On disait ce soir que l'engagement de Mlle Démeri n'a pas été renouvelé, et que cette jeune personne, douée d'une voix si étonnante, part bientôt pour aller chanter sur l'un des premiers théâtres de Venise. Nous la recommandons à M. Previdali,

qui joue à Venise le rôle despotique que M. Geoffroy avait jadis à Paris.

## IX

### « L'INGANNO » ; LA « NINA PAZZA PER AMORE »[1]

(18 novembre 1824)

Il y a précisément douze ans que Rossini commença sa carrière par l'*Inganno fortunato*. Cet opéra a tout le charme de la jeunesse, et de la jeunesse d'un homme de génie. Plus tard, peut-être, occupé des vains plaisirs du monde, désespérant de trouver des âmes dignes de sentir la finesse de ses accents, il ne daignera plus prêter l'oreille à ce que lui dicte son génie. Aujourd'hui, retenu encore par la timidité de la première jeunesse, il n'ose pas écrire tout ce que son âme lui inspire ; souvent il ne montre son idée qu'à demi, ou il choisit pour l'exprimer les formes les plus modestes et les moins saillantes.

L'*Inganno fortunato* est rempli de ces sortes de premières éditions des morceaux qui plus tard ont fait la fortune des chefs-d'œuvres de Rossini. L'*Inganno* est charmant à écouter lorsqu'on est sous

1. *Journal de Paris* du 25 novembre 1824.

l'empire de cette idée. On est souvent touché par ces belles phrases périodiques qui ont la grâce naïve de Cimarosa. Ces phrases, surtout lorsqu'elles sont placées dans les accompagnements, bien différentes des idées de Mozart, respirent le bonheur et la force ; mais il faut absolument, pour que cette musique produise tout son effet, qu'elle soit exécutée avec *brio* et chantée de verve.

Ce soir, le rôle du prince a été rempli par Bordogni. La femme qu'il adore, qu'il pleure depuis dix ans, et que le hasard lui fait retrouver dans une forêt, parmi des ouvriers employés aux mines, a été représentée par M^lle^ Cinti. Nous avons eu un déluge de petits agréments bien froids, fort bien exécutés et encore mieux, applaudis ; mais était-ce le *vrai public* qui applaudissait. La belle voix de basse de Zuchelli a exécuté, avec une aisance parfaite et un moelleux étonnant, des broderies, des *fioriture*, qui, en Italie, ont fait la gloire du soprano Velluti. Il y a vingt ans qu'on eût refusé de croire à un tel miracle. Ce chanteur, que le public commence à apprécier, a eu tous les honneurs de la soirée ; son triomphe eût été complet, si, depuis qu'il n'a plus peur du public, un certain laisser-aller ne le conduisait quelquefois à une pantomime un peu triviale. Le genre bouffon ne peut plaire à la société de Paris qu'autant que les *farces* que l'acteur se permet sont excusées par beaucoup d'esprit. Sous ce rapport, Pellegrini est un modèle

parfait ; il est bouffon sans jamais tomber dans le genre bas.

Après l'*Inganno fortunato*, qui aurait fait un plaisir extrême s'il eût été chanté avec autant de chaleur et de *brio* qu'on y a déployé d'habileté et de science musicale, nous avons revu M$^{me}$ Pasta et *Nina pazza per amore.* Nous avons eu à la fois la pantomime entraînante de l'actrice tragique *la plus naturelle* que nous ayons vue au théâtre, et le charme d'une belle voix et d'une méthode admirable. M$^{me}$ Pasta ose se permettre des gestes enfantins dans le rôle de la Folle par amour, et, chose incroyable pour qui connaît les habitudes de la société en France, elle est applaudie. Malheureusement, la pièce est bien ennuyeuse, et la musique mélancolique de Paesiello bien pâle pour nous qui entendons quelquefois *Don Juan* et *Così fan tutte.* A Naples, la folie de Nina disparaît, lorsque, placée à côté de Lindor, sous ce bosquet témoin de leurs premiers serments d'amour, Lindor, autorisé par la présence du père de Nina et par la nécessité de lui rendre la raison, ose lui donner un baiser. Cette pantomime, qui devient tragique par la circonstance, n'a pas été reproduite à Louvois. L'un des traits les plus savants du jeu de M$^{me}$ Pasta, c'est le profond accablement, c'est l'absence totale de forces qui suit son retour à la raison. Si jamais l'*Inganno fortunato* est joué comme la *Nina*, le public s'étonnera de voir paraître une création

nouvelle. C'est l'un des avantages singuliers de la musique : des acteurs inférieurs ont beau s'emparer d'un opéra célèbre, ils peuvent y ennuyer le public pendant des années sans pour cela gâter le chef-d'œuvre ; c'est le miracle dont nous avons été témoins, il y a quelques mois, pour la *Cenerentola*, lors des débuts de M[lle] Mombelli ; c'est qu'on ne jouit réellement de la musique que par les rêveries qu'elle inspire. Cet effet magique augmente pendant les huit ou dix premières représentations ; ensuite on ne va plus demander que des plaisirs de réminiscence à tel opéra qui autrefois donnait des transports d'admiration. Enfin, et il faut avoir le courage de le dire, arrive l'époque de l'ennui. Il faut donc absolument un nouveau répertoire pour M[me] Pasta. « Mais, dites-vous, les opéras nouveaux tomberont. » Eh bien, l'on offrira le choix au public ; il pourra assister à la cinquantième représentation de *Romeo et Juliette*, ou à la seconde de l'*Arminio* de Rossini *. Il ne faut pas de sophisme, et il faut des pièces nouvelles à Louvois. Toutes celles qu'on donne sont usées ; elles ne font plus de plaisir qu'aux nouveaux convertis qui ne viennent au Théâtre Italien que depuis quatre ou cinq mois. Nous devons de nouveaux remercîments à l'autorité ; M[me] Pisaroni vient, dit-on, d'être engagée, pour l'an prochain ; c'est la voix de contralto la plus parfaite que l'on ait peut-être jamais entendue ; elle est fort admirée en Italie, et doit nous

coûter cher. La ferons-nous venir de si loin pour débuter deux mois après son arrivée, et pour ne paraître que dans deux rôles ? aurons-nous l'esprit d'éviter de lui faire chanter un duo avec M^me^ Pasta ? Rappelons-nous que nous n'avons vu Galli et M^me^ Pasta chanter ensemble que dans la *Camille*, qui, ce me semble, n'a pas eu dix représentations.

Avec une troupe fort bien composée et très complète, l'autorité, qui paye avec générosité, pourrait exiger impérieusement la mise en scène, d'ici à un an, de huit opéras *nouveaux pour le public de Paris*. Autrement, nous jouerons le rôle de l'avare, nous mourrons de misère environnés de trésors dont nous ne savons pas faire usage. Il faudrait trouver quelque moyen neuf et ingénieux d'attacher l'intérêt réel des directeurs de notre pauvre Théâtre Italien à la mise en scène d'opéras nouveaux. Y aurait-il manque de respect envers d'aussi grands personnages, à décider que doré-navant ils toucheront les appointements, qu'ils gagnent si bien, seulement par huitième ? Ces messieurs seraient payés le lendemain de la représentation d'un opéra nouveau. Je me hâte de terminer cet article ; après une idée aussi malsonnante, après un scandale aussi énorme que celui de pousser la critique *jusqu'aux appointements*, tout ce que je pourrais ajouter serait pâle et sans effet.

## X

### « L'ITALIANA IN ALGERI »[1]

(20 novembre 1824)

Si les moyens de Zuchelli semblent avoir doublé depuis quelques mois, c'est que, le public l'ayant accueilli avec bienveillance, il a cessé d'avoir peur. La voix de la jolie Mlle Schiassetti aurait besoin d'applaudissements et d'encouragements ; elle a chanté correctement ce soir, mais on voyait, à la fréquence de sa respiration, qu'elle n'était pas exempte de crainte. Accoutumée à la bienveillance de la cour de Munich et du public de cette ville, cette aimable cantatrice aurait besoin d'être convaincue qu'elle n'a pas d'ennemis, et malheureusement, depuis quelque temps, on aperçoit à Louvois certains spectateurs qui ont bien la mine de chûteurs à gages. Que gagnera le vrai public s'il souffre qu'une cabale cherche à intimider Mlle Schiasetti et Curioni ? Nous perdrons deux artistes estimables ; et, pendant le temps qu'ils resteront encore à Paris, nous ne les entendrons jamais chanter avec la plénitude de leurs moyens.

On annonçait ce soir de grands changements dans

1. *Journal de Paris* du 26 novembre 1824.

l'administration du théâtre Louvois ; tant mieux, car il est difficile qu'il aille plus mal. La mise en scène de la *Semiramide* paraît encore retardée.

Depuis cent cinquante ans, il y a des opéras dans quarante villes d'Italie. Toutes les fois qu'il est question d'organisation de théâtres chantants, d'intrigues à prévenir, de petites passions à déjouer, etc., etc., c'est donc à l'Italie qu'il faut demander des exemples. Or, il est bon que le public de Paris sache qu'en Italie on compose un opéra comme la *Gazza ladra,* on l'apprend et on le joue en moins de six semaines. Pourquoi ? C'est que acteurs, compositeur, administrateurs, musiciens de l'orchestre, décorateur, spectateurs, etc., tous ont l'intérêt le plus direct, le plus vif, le plus pressant à ce que l'opéra soit joué à l'époque prescrite par le règlement, et, de plus, à ce qu'il réussisse. Par exemple, le 26 décembre de chaque année, dans toutes les villes de l'Italie, on donne un opéra nouveau. Comment se fait-il qu'à Paris, où l'on ne présente jamais à notre curiosité que des opéras composés depuis longtemps, et que la plupart des chanteurs connaissent avant de se mettre à l'étude, il faille quatre mois aux directeurs de notre Opéra-Buffa pour monter la *Semiramide ?* La réponse à cette question si simple va m'obliger à employer quelques précautions oratoires. De tous les publics du monde, le plus facile à égarer, dans tout ce qui a rapport aux théâtres, c'est le public de Paris. Si

l'administration parvient à se concilier les suffrages de rédacteurs de deux ou trois journaux à la mode, chacun généralement raisonnant comme son journal, en peu de mois l'on fera prévaloir les opinions les plus singulières. Si l'on veut prendre la peine d'établir le calcul des *intérêts privés* des directeurs, des chanteurs, des musiciens de Louvois, on se convaincra qu'à Paris, tout le monde étant trop bien payé, personne, excepté peut-être quelque pauvre spectateur enthousiaste de musique, n'a d'intérêt direct à ce que nous ayons huit opéras nouveaux tous les ans. Rossini lui-même a composé tous ses chefs-d'œuvre fort rapidement. C'est qu'alors il n'était payé qu'autant qu'il travaillait. Ce grand compositeur a reçu trois ou quatre mille francs pour chacun des chefs-d'œuvre qui l'ont immortalisé ; c'est à peu de chose près la somme qu'il touche à Paris tous les mois. Serait-il permis de demander à cet homme illustre ce qu'il a fait jusqu'ici pour ce bon public de Paris, qui l'aime tant ? On dit qu'il a trouvé des beautés, c'est-à-dire des situations dans le second acte du poème d'un opéra intitulé la *Gaule triomphante.*

# XI

## « LA DONNA DEL LAGO »[1]

(25 novembre 1824)

M^lle^ Schiassetti a pris ce soir une revanche éclatante. Elle a fort bien chanté sa cavatine, l'un des morceaux les plus insignifiants que Rossini ait jamais écrits. Quelques *chuts* honteux ont voulu se faire entendre, mais les applaudissements du public leur ont imposé silence. Dès que M^lle^ Schiassetti a pu voir clairement que, pour cette soirée, elle ne serait plus en butte à la cabale, ses moyens ont paru redoubler. Elle a chanté supérieurement son duo ; et sa partie dans le délicieux quartetto extrait de *Bianca e Faliero* a été l'une des plus brillantes. Levasseur a chanté d'une manière admirable le commencement de son air, et par exemple infiniment mieux qu'il n'était exécuté à Naples l'an dernier, par Botticelli. Chose singulière ! le public ne l'a point applaudi et on l'accable de bravos dans la *Gazza ladra*. M^lle^ Mombelli, dont la voix est ordinairement si belle et si éclatante, a été faible ce soir ; ce petit malheur était compensé par le succès de Malcolm.

1. *Journal de Paris* du 29 novembre 1824.

Jamais peut-être la musique *ossianique* de la *Donna del Lago* n'avait été écoutée avec autant de recueillement et de plaisir. La plupart des morceaux, et surtout le chœur d'*Inibaca donzella* donnent, ce me semble, un peu de cette sensation romantique que l'on éprouve quand on se trouve seul au milieu des vastes forêts. Cette musique, qui est plutôt dans le style épique que dans le genre passionné, respire une certaine *tranquillité touchante* qui transporte le spectateur au siècle d'*Ivanhoe*. C'est peut-être l'ouvrage dans lequel Rossini s'est le plus écarté de sa manière ordinaire.

Quelques personnes, ravies des accents touchants dont nous avons joui ce soir, s'émerveillaient de voir que cet opéra eût été si peu goûté le premier jour, à la salle de la rue Le Peletier. Ces spectateurs loyaux faisaient preuve de peu de connaissance des choses de ce monde. Les dilettanti auraient parié, avant de le savoir, que, ce soir-là, on ferait à l'Opéra de faux signaux aux gens des décorations, que des ciseaux officieux auraient *coupé les fils de fer*, au moyen desquels les costumiers sont avertis, etc., etc., et qu'enfin un des grands personnages dirigeant cette honorable conspiration, conduite au nom de l'*honneur national*, et qui était venu se placer à l'orchestre pour jouir de l'effet de cette tactique savante, n'aurait pu s'empêcher de laisser éclater *le rire du bonheur*, en voyant le public se

persuader que la salle de l'Académie royale ne convient pas aux Italiens. Mais il parait que, pour la première fois depuis qu'on fait des conspirations, le succès a perdu les conspirateurs ; nouveaux *Fiesques*, ils sont tombés au sein de la victoire, et au moment où tous les journaux *français et troubadours* répétaient que la salle de la rue Le Peletier est trop grande pour la voix de M^me^ Pasta.

Eh ! Messieurs, si l'opéra italien vous ennuie, n'y venez pas ; le théâtre Feydeau est si près ! Nous n'irons pas troubler vos jouissances. Laissez-nous profiter du bonheur de voir les beaux-arts sous l'influence du bon goût. La salle étouffée de Louvois donne un sentiment de malaise à presque tous les spectateurs. Vous n'êtes pas juges compétents, il est vrai ; une santé extrêmement robuste vous soustrait également à ces sortes d'impressions et à celle de la musique italienne. Vous regrettez les cris de l'Opéra. Eh bien, messieurs, vous en jouirez trois fois la semaine, laissez-nous les autres jours. C'est un guerrier bien peu sûr de sa force, que celui qui redoute le combat à armes égales. Ne craignez pas de nous voir troubler votre solitude ; seulement, ne venez pas plus chez nous que nous n'irons chez vous, et épargnez-nous les articles de vos petits journaux nationaux. Profitons du jour heureux qui luit sur les beaux-arts ; faisons un essai dont l'occasion ne se présentera peut-être pas de bien des années ; voyons si la haute

société s'effraiera d'être placée trop commodément dans la salle de la rue Le Peletier.

On s'occupait ce soir du jugement porté par un homme illustre sur deux cantatrices célèbres, Mmes Cinti et Pasta ; cela faisait sujet de discussion pour les dilettanti. « Je ne conçois pas, disait, il y a quelques jours, l'homme célèbre, la grande réputation de Mme Pasta dans un pays qui a le bonheur de posséder Mlle Cinti. »

## XII

### « LA CENERENTOLA »[1]

(27 novembre 1824)

Le public de Louvois applaudit, mais il ne rit pas. C'est ce qui fait qu'il ne saura jamais par expérience ce que c'est que la musique bouffe d'Italie. Un homme raconte une anecdote plaisante ; s'il voit qu'on l'écoute froidement, qu'on l'applaudit seulement par politesse, il supprime la moitié des détails et des incidents, et se hâte d'arriver à la fin. Voilà l'effet que la hauteur sévère du public de Louvois produit sur les acteurs destinés à le faire rire. On devrait bien décider que rire est sans conséquence à Louvois comme aux

1. *Journal de Paris* du 2 décembre 1824.

Variétés. Il est singulier de voir cinq cents personnes réunies, et dont chacune s'impose la gêne de ne pas rire, et de murmurer à ce qui réellement lui fait plaisir, uniquement pour paraître de bon ton aux yeux des quatre cent quatre-vingt-dix-neuf autres. Il résulte de cet état de la société en France, qu'il vaut beaucoup mieux voir jouer la *Cenerentola* à Reggio, pauvre petite ville de douze mille habitants, qu'à Paris. Quand le *rire* deviendra-t-il une chose permise ?

Dans le genre bouffe, la sévérité prude du public glace les moyens des meilleurs chanteurs. L'année dernière, Mlle Mombelli se permettait, à Rome, non seulement une foule de plaisanteries dans son jeu, mais encore une foule *d'ornements dans son chant,* que je ne lui conseillerais pas de risquer à Paris. Cette grande cantatrice a chanté ce soir d'une manière encore plus admirable que de coutume, et il me semble qu'en France il est plus difficile d'exceller dans le bouffe que dans le tragique. C'est que toutes les affectations viennent au secours du tragique, et trouvent leur intérêt à le louer.

Je n'hésite pas à dire que, dans le chant bouffe brillant, singulier, frappant d'originalité et de hardiesse, personne ne chante mieux que Mlle Mombelli. Il y a quelque temps qu'elle a joué le second acte de la *Gazza ladra* de manière à faire mal : Mlle Mombelli jouait trop bien, et ce drame est trop noir. Quel malheur que Rossini, dans le temps

de la jeunesse de son génie, n'ait pas eu à mettre en musique des pièces telles que *Léocadie!* Quel malheur que l'Italie n'ait pas un poète comme M. Scribe, qui met une situation dans chaque scène !

Nous venons d'échapper, à Louvois, à un grand danger. Une certaine personne a tenté de faire remettre la *Pietra del paragone*, en supprimant, comme il y a quatre ans, le finale *Sigillara*, plusieurs petits morceaux, et le fameux air *Eco pietosa*, qui, pour peu qu'il soit bien chanté, doit faire fureur en France.

Clarice, qui aime le comte en secret, et qui ne sait si elle a réussi à lui inspirer de l'intérêt, chante se croyant seule * ; le comte qui l'aime, et qui ne veut pas en convenir, se trouve dans un bosquet voisin, ne peut résister à la tentation de faire l'écho ; et, quand Clarice chante : *Quel dirmi non t'amo*, le comte répond : *Amo* (j'aime). Telle est la scène charmante qu'on a voulu nous enlever. Le personnage du comte, qui feint d'être ruiné de fond en comble pour éprouver le cœur de sa maîtresse, n'était plus confié à l'excellent Zuchelli, qui a eu un succès fou dans ce rôle à Milan et à Munich. Enfin, les deux rôles de femmes coquettes, qui disputent le cœur du comte à Clarice, devaient être remplies par M^lles^ Buffardin et Amigo. Cette dernière chante avec beaucoup de grâce dans la *Donna del Lago* ; mais, si le Théâtre Italien était

confié à M. Barbaja ou à tout autre entrepreneur intelligent, ce serait M$^{lle}$ Cinti qui remplirait le plus important de ces deux rôles. Peut-être que M$^{lle}$ Cinti se prévaudra de son titre de *prima donna* pour refuser ce rôle. Voilà ce qu'on gagne à distribuer au hasard des titres honorifiques, et qu'on croit sans conséquence !

Tout le bel arrangement que je viens de détailler avait pour but de perdre à jamais de réputation le seul chef-d'œuvre de Rossini qui soit inconnu en France. La sagesse de l'administration supérieure a déjoué cette petite conspiration. Mais les chefs de Louvois ont, dit-on, pris de l'humeur, et l'on ne prépare aucune nouveauté.

Puisque ces messieurs se conduisent mal, je me permettrai de leur adresser une petite question. Comment se fait-il que tant d'opéras qui ont fait fureur à Naples, à Vienne, à Milan, vous emblent si froids à Louvois ? C'est que M. Barbaja, qui est *entrepreneur* de ces théâtres, ne place dans chacun d'eux que trois acteurs excellents, mais ils sont toujours en scène ensemble, mais chaque soir ils cherchent à s'éclipser. Si M. Barbaja était directeur à Paris, nous aurions, dans presque tous les opéras, un quintetto chanté par M$^{mes}$ Pasta, Mombelli, Schiassetti, et par Zuchelli et Bordogni.

C'est en faisant le métier d'entrepreneur, et en le faisant bien, en n'admettant jamais aucune excuse d'amour-propre de la part d'un chanteur,

que M. Barbaja, qui a commencé sa carrière par être garçon au café du théâtre à Milan, est parvenu à avoir plusieurs millions. Il est en ce moment entrepreneur des théâtres de Naples, Milan et Vienne.

Dernièrement, à l'arrivée de Rossini à Bologne, M. Barbaja a pris une mesure dont je parlerai dans le prochain feuilleton. Je terminerai celui-ci, déjà trop long, en protestant contre les imprimeurs qui m'ont fait dire que l'*Arminio*, chef-d'œuvre de Pavesi, était de Rossini*.

## XIII

### « OTELLO » [1] *

(le 11 décembre)

Puisqu'une administration, dont enfin nous sommes délivrés *, condamnait Mme Pasta à ne paraître que dans trois pièces usées s'il en fut jamais, nous devons étudier les détails de ces pièces, pour tâcher, en dépit des directeurs de l'Opéra-Buffa de nous procurer quelques plaisirs nouveaux. Mme Pasta a chanté, ce soir, mieux peut-être que jamais le duo avec Mme Rossi :

*Vorrei che il tuo pensiero.*

1. *Journal de Paris* du 15 décembre 1824.

Au milieu d'une partition qui est un volcan, le style doux et touchant de ce délicieux duo repose et rafraîchit le sang. Mais aussi comme tous les mérites simples qui ont à se faire jour dans ce siècle de l'enluminure et de la charlatanerie, ce pauvre petit duo fait un plaisir extrême, et personne n'en parle. Peut-être les dilettanti faits pour en sentir tout le charme ne sont-ils pas ceux qui aiment à étourdir leurs voisins du tapage incommode de leur admiration affectée. Le jeu muet de Mme Pasta, dans le finale du premier acte, avant la malédiction ; l'indicible mépris avec lequel elle accueille les propos galants de Bordogni ; le profond respect qui, dès que son père Elmiro lui parle, remplace le mépris dans les beaux traits de Mme Pasta ; son émotion, mêlée de terreur et de joie, à l'arrivée imprévue de l'homme qu'elle aime et *qu'elle doit traiter en étranger* : tout, ce soir, était fait pour émouvoir fortement l'être qui se souvient d'avoir vu de telles situations. Où trouver des paroles assez fortes pour caractériser le métalent des gens qui nous forcent depuis trois ans à ne voir Mme Pasta que dans *Roméo*, *Othello* et *Tancrède ?*

Mais, dit-on, le public sifflera tous les opéras nouveaux ! Tant pis pour le public. Mais jusqu'à ce qu'on ait tenté l'expérience, je me permets de douter du rôle singulier que des voix intéressées lui prêtent par avance. Si le public préfère la soi-

xantième représentation d'*Othello* à la quatrième du *Crociato in Egitto* (Le Croisé en Égypte), ce n'est plus l'administration qui aura tort. Mais je suis bien méchant, j'exige que l'expérience soit tentée de bonne foi ; il ne faut pas monter le *Crociato in Egitto*, comme on voulait remettre, la semaine dernière, la *Pietra del paragone*.

Si le *Crociato* est monté avec le soin qu'y mettrait M. Barbeja ou tout autre *entrepreneur* qui a d'autres soins à prendre pour remplir sa caisse que d'envoyer sa quittance au Trésor Royal à la fin du mois, si le directeur de l'Opéra Italien fait chanter *à la fois*, dans un opéra, Mmes Pasta, Mombelli, Schiassetti et MM. Zuchelli, Levasseur et Bordogni, il arrivera certainement que cet opéra tombera le premier jour ; mais, à la huitième représentation, il y aura plus de monde qu'à *Otello*. Voyez au Théâtre Français : la pièce la plus ennuyeuse, si Talma et Mlle Mars y paraissent ensemble, obtient un succès immanquable.

Le *Crociato in Egitto*, de Meyerbeer, vient d'avoir un grand succès à Florence, à Venise et à Trieste. Quoique l'auteur ait soixante mille livres de rente, je ne puis supposer qu'il ait payé des chevaliers du lustre, à la fois, dans trois villes différentes. Cet opéra est le vingtième peut-être que donne M. Meyerbeer, fils d'un riche banquier de Berlin, et qui, par goût, est venu en Italie exercer le métier de simple maître de chapelle. Cet exemple n'est

pas le seul ; M. le marquis Zampieri, seigneur fort riche de Bologne, compose chaque année un ou deux opéras. Il n'y a pas un mois que lord Burghersh a fait représenter dans son palais, à Florence, un opéra sérieux de sa composition, intitulé *Fedra*, et dont le libretto est imité de l'immortelle tragédie de notre Racine.

J'ai entendu exécuter au piano un duo d'amour du *Crociato in Egitto* de M. Meyerbeer ; je ne saurais dire combien il m'a touché. C'est le *style ossianique* de la *Donna del Lago* ; ce style est, à mes yeux, le plus touchant de tous, lorsque le compositeur n'est pas dans une situation à pouvoir peindre les transports de l'amour heureux comme dans *Tancrède*, lorsque la donnée du libretto lui présente des amants séparés par des obstacles invincibles, comme dans le *Croisé en Egypte*, et qui *sentent leur malheur avec passion.* Le style de la *Donna del Lago* me semble celui qui, en France, dans ce moment, trouve le plus facilement un écho dans tous les cœurs. C'est avoir fait un grand progrès que de sentir le charme du style doux, tranquille, *ossianique*, dépourvu d'enluminure, qui fait de la *Donna del Lago* un ouvrage si singulier. Il y a loin de là aux cris de notre grand Opéra ; dût-on me trouver un peu visionnaire, il me semble que le pas immense que nous avons fait est une conséquence du plaisir que l'on trouve dans les châteaux, durant les longues soirées d'automne, à lire les

romans de Walter Scott. Il faut de la solitude pour toutes les émotions tendres et profondes. Je ne dissimulerai pas que M. Meyerbeer, dont l'harmonie savante est irréprochable, n'est pas généralement aussi heureux dans le choix de ses cantilènes. Souvent elles sont communes. Si l'on craint pour le *Crociato* la sévérité de notre public, que ne donne-t-on l'*Arminio* de Pavesi ; l'harmonie en est simple et peu chargée, mais les chants en sont remplis de grâce. L'opinion de l'Italie est que, si M. Pavesi n'était pas mourant depuis dix ans, son génie l'avait destiné à être le rival de Rossini.

Mais, je l'ose dire, peu importe le choix entre des ouvrages dont le succès en Italie est incontestable ; l'essentiel est que le directeur oublie toute paresse, et sache mépriser, avec la hauteur de volonté qui est dans son rôle, toutes les prétentions, toutes les intrigues de la petite vanité et nous donner, dans chaque acte de l'opéra nouveau, un quartetto ou un finale chanté par M^mes^ Pasta, Mombelli, Schiassetti et par Zuchelli. Le succès est là, *et il n'est que là.*

## XIV

### « TANCRÈDE »[1] *

(5 mars)

Hier soir, la foule est revenue au Théâtre Italien. *Tancrède* a été accueilli comme dans ses beaux jours. Ce public a raison : où trouver une actrice tragique comme M^me^ Pasta ? Nous revoyons avec plaisir Talma dans le rôle d'Oreste, quoique cent fois nous ayons applaudi l'*Andromaque* de Racine ; sachons porter la même disposition au théâtre Louvois.

Nous aurons enfin, jeudi ou samedi, une sorte de nouveauté. Zuchelli a bien voulu se charger du rôle de Roderigo, que Mari chantait si mal, dans la *Donna del Lago*. Rossini a bien voulu adapter à la superbe voix de basse de Zuchelli ce rôle qui fut écrit pour Davide, le premier des ténors existants. M^lle^ Schiassetti chantait fort bien sa cavatine dans la *Donna del Lago* ; mais cette cavatine, quoique écrite par le *gran maestro*, n'avait pas une idée. On vient de lui en substituer une autre, aussi de Rossini.

On dit que nous perdons Pellegrini et Curioni

1. *Journal de Paris*, 7 mars 1825.

à la fin de mars. Hâtons-nous de revoir *Otello*, la *Gazza*, la *Cenerentola*, le *Matrimonio*.

On devrait bien faire un *opera seria* en deux actes du *Cid d'Andalousie*. Il y a des situations fortes, et M^me^ Pasta serait magnifique au moment où, croyant marcher à l'autel où don Sanche doit l'épouser, on lui apporte le corps inanimé de son frère. Elle invoque le secours de don Sanche, son amant, qui saura la venger, et don Sanche lui avoue que c'est lui qui a tué don Bustos son frère. Donzelli, qu'on attend dans quelques mois, ferait valoir par sa belle voix de *tenore* le rôle de don Sanche et enfin nous pourrions juger M^me^ Pasta dans un rôle *écrit pour elle*. Jamais l'amour-propre de nos *dilettanti* n'a joui de ce plaisir.

## XV

### « LA DONNA DEL LAGO »[1]

(17 mars)

M^me^ Mombelli a eu tous les honneurs de la représentation ; il n'existe peut-être pas en Europe trois personnes capables de chanter aussi bien qu'elle le rôle de la fille de Malcolm. Levasseur a chanté

1. *Journal de Paris*, 20 mars 1825.

supérieurement son air ; il est beau dans le rôle de Malcolm ; mais le public ne l'applaudit pas. En général, les spectateurs ont été froids, et le jeu des acteurs s'en est ressenti. Je ne vois pas ce que le public gagne à être injuste envers une musique sublime et d'excellents acteurs ; mais je comprends fort bien pourquoi il a été froid : il avait à juger Zuchelli dans un nouveau rôle, celui de Roderigo. Et toutes les fois que l'on présente une nouveauté au public de Louvois, l'on peut être sûr qu'il sera beaucoup plus occupé à interroger de l'œil l'opinion de son voisin qu'à jouir pour son compte du plaisir et de l'émotion que cette nouveauté peut lui procurer. On a trouvé Zuchelli fort bien mis ; il a très bien joué le rôle de Roderigo. Nozzari, à Naples, manque presque toujours sa cavatine de sortie ; Zuchelli y a produit peu d'effet. Mais il a été fort bien, surtout à la seconde représentation, celle d'hier, dans le reste du rôle.

On annonce que dans huit ou dix jours nous verrons Donzelli dans le rôle d'*Otello*. On ajoute que M. Barbaja, qui, comme on sait, a accaparé Davide, Lablache, Nozzari, Mme Fodor, Mlle Ferlotti, en un mot presque tous les grands talents, a promis à M. Meyerbeer, l'auteur du *Crociato in Egitto*, de lui prêter, si l'on joue à Paris un second opéra de lui, Lablache et Davide. Je suis curieux, je l'avoue, de voir la réception que l'on ferait ici à Davide. Il paraît probable que Galli arrivera au

mois de juin et débutera dans la sublime *Semiramis* de Rossini. Aurons-nous aussi M^me^ Fodor ? On nous a dit tant de mensonges que je commence à être défiant. Si nous revoyons M^me^ Fodor, l'aurons-nous pour cinq ans ? Le plaisir que donne la musique ne vit que de changements ; cinq ans sont bien longs. On dit que M^me^ Pasta nous quittera dans six semaines pour revenir au mois d'août, mais ce qu'on ne dit point, c'est que l'on s'occupe de nous donner des nouveautés. Le Théâtre Italien ne peut, à notre avis, conserver la vogue qu'autant qu'on donnera, chaque année, trois grands opéras nouveaux et quatre opéras en un acte, nouveaux ou du moins remis après un long intervalle. Hier, à la *Donna del Lago*, l'un des chefs-d'œuvre de Rossini, l'assistance était moins nombreuse qu'on aurait pu le penser.

## XVI

### « ROMEO E GIULIETTA »[1]

(5 avril)

L'ouverture du Théâtre Italien a été brillante ; la foule assiégeait les portes. M^me^ Pasta, sensible à cet empressement du public, a chanté d'une

1. *Journal de Paris*, 7 avril 1825.

manière presque aussi miraculeuse qu'au concert de l'Opéra, dimanche dernier. L'air de Pacini, *Lontana dal caro bene*, qui a fait tant de plaisir rue Le Peletier, est en quelque sorte une contre-partie du charmant air de Rossini, *Di piacer mi balza il cor*.

Mme Pasta chantait ce soir devant un juge redoutable. L'étonnant Velluti est à Paris ; il va chanter à Londres. On sait que cet admirable soprano crée en quelque sorte les airs qu'il chante. Toute l'Italie a voulu l'entendre dans la romance d'*Isolina*, opéra de Morlacchi. Cette romance qui fait fureur dans la bouche de Velluti, chantée par une autre voix, n'est plus qu'un air ordinaire.

Donzelli, l'un des meilleurs ténors d'Italie, est arrivé et va jouer Othello. Cet acteur est plein de feu, et l'on peut espérer qu'il sera tout à fait à la hauteur de ce rôle sublime. Mme Méric-Lalande, que nous avons vue au Gymnase, vient d'être engagée par Barbaja, qui lui assure 40.000 francs par an. Les belles voix ne sont pas plus rares en France que partout ailleurs ; c'est la méthode ou l'art de chanter sans crier qui nous manque quelquefois. Dix mois de séjour en Italie ont suffi à Mme Méric-Lalande pour acquérir cette suavité de sons sans laquelle le chant ne fait aucun plaisir à l'oreille et par conséquent n'est pas de la musique. Car, dans cet art, dont les plaisirs sont un peu physiques, on ne parvient à toucher l'âme qu'après

avoir séduit l'oreille. Je finirai par deux remarques : la première, c'est que la qualité d'*étrangère* ne nuit aucunement à Mme Méric-Lalande. Voilà le droit d'aubaine supprimé par toutes les nations civilisées ; certains petits journaux devraient bien ne plus nous parler d'*honneur national* à propos de chanteurs italiens. Ma seconde remarque, c'est que tout le monde a pu se convaincre, dans le délicieux concert de dimanche, que, sans crier le moins du monde, les voix italiennes se font entendre dans la salle de la rue Le Peletier ; c'est ce qu'on voulut essayer de nier, il y a quelques mois, lorsqu'on donna au théâtre de l'Opéra la première représentation de la *Donna del Lago*.

## XVII

### « IL VIAGGIO A REIMS » [1]

(première représentation)

Voici enfin un opéra tel que depuis longtemps nous le demandons à Rossini. Ce grand compositeur vient de nous donner de la musique faite pour les voix que nous possédons à Paris, et nous voyons pour la première fois peut-être, depuis que le Théâtre Italien existe, tous les premiers sujets

1. *Journal de Paris*, 21 juin 1825.

chanter ensemble. Rendons grâce à l'administration de ce pas immense fait dans la carrière musicale. Non seulement à l'avenir nous verrons à Louvois les opéras qui ont le plus de succès en Italie, mais notre troupe étant une des meilleures de l'Europe, nous aurons des opéras composés pour elle, comme il se pratique en Italie ; nous aurons de la musique faite pour nous.

Il y a autant de musique dans le *Viaggio a Reims* que dans la *Gazza ladra*, et toutefois le libretto ne présente qu'une exposition. Il peint avec esprit le caractère de Corinna, improvisatrice romaine ; de la comtesse Mélibée, Polonaise sentimentale ; de M^me^ de Folleville, jolie Française, folle de modes et de chiffons ; de M^me^ Cortese enfin (M^lle^ Mombelli), la jolie hôtesse de l'auberge du *Lis d'or*, à Plombières. Le comte de Libinskof, général russe d'un caractère violent, est amoureux fou de la comtesse polonaise (M^lle^ Schiassetti) ; lord Sidney (Zuchelli) aime avec passion la belle Corinna (M^me^ Pasta). La caricature de don Profondo, amateur d'antiquités, est fort bien rendue par Pellegrini. Don Alvar (Levasseur), grand d'Espagne et amiral, aime très flegmatiquement la comtesse Mélibée. Le baron Trombonok anime la scène ; et ce rôle, fort bien joué par Graziani, a jeté du mouvement dans le premier acte ; car, bien que le *Viaggio a Reims* n'ait qu'un acte dans le libretto, il en a trois à la représentation. Le libretto nous

fait faire connaissance avec tous les personnages que je viens d'indiquer, mais ces personnages n'agissent point. Ils entrent, ils chantent un air ou un *duo* et puis s'en vont. Sans doute ce libretto est fait avec esprit, mais la musique de Rossini aurait produit un bien autre effet, si elle avait eu à rendre des situations tour à tour pathétiques ou plaisantes amenées par une intrigue vive.

Le premier air, celui de Mme Cortese, la maîtresse de l'auberge, est joli ; mais hier, Mlle Mombelli paraissait un peu moins bien disposée qu'à l'ordinaire. L'air de désespoir de la comtesse de Folleville, lorsqu'on lui annonce que la diligence de Paris a versé et que toutes ses caisses de chapeaux sont perdues, est fort bien écrit, mais trois fois trop long. Ici, les personnages réunis sur la scène sont interrompus par un prélude de harpe. On fait silence, et l'on écoute avec une attention profonde l'improvisatrice romaine (Mme Pasta), qui chante dans son appartement.

L'apparition de milord Sidney (Zuchelli), amoureux sentimental qui, suivi de toutes les jeunes jardinières de Plombières, vient déposer des fleurs sous les fenêtres de Corinna, a donné le signal de la gaieté. Son air : *In van strappar dal core* a entraîné tous les suffrages, et le respect que le public devait à d'augustes personnages a eu grande peine à contenir les applaudissements. Enfin, Mme Pasta a paru. Le chevalier de Belfiore, la trouvant seule,

risque une déclaration fort mal reçue par la fière Romaine. Le duetto qu'amène cette situation, quoique un peu long, a paru magnifique.

Un air très original, chanté par Pellegrini avec une grande perfection, succède au duo. Le nom d'*Ipsiboé*, qu'on a distingué dans les paroles italiennes, a fait beaucoup rire. Vient ensuite le grand morceau à quatorze voix sans accompagnement ; ce morceau magnifique suffirait à lui seul pour assurer le succès de la pièce. On est sûr du moins qu'aucun théâtre ne pourra s'emparer de ce *Quatordice simino.* Il faut des voix italiennes pour surmonter de telles difficultés. Hier, toutes les voix ont fini parfaitement juste, ainsi qu'elles avaient commencé. On a distingué quelques notes élevées données par M^lle^ Amigo qui, sous son costume de jeune Grecque, était jolie à ravir.

La comtesse Mélibée et le Russe Libinskof son amant, fort jaloux (M^lle^ Schiassetti et Bordogni), ont ensuite un duo qui est peut-être le chef-d'œuvre de la pièce dans le genre expressif ; on ne peut rien entendre de plus délicat et de plus tendre, et il faut convenir que, dans l'exécution de ce beau morceau, M^lle^ Schiaseetti et Bordogni se sont mis à la hauteur de la composition ; nous leur demanderons seulement pour la première fois un peu plus de feu et d'action. Je conseille à tous les amateurs de se procurer ce duo :

*D'alma celeste, oh Dio !*

La fête, car cet opéra est une fête, finit par un repas et une illumination. Après le repas, notre ami le major Trombonok, dont la vive gaieté anime toute la pièce, engage chacun des assistants à chanter un air. Mylord Sydney répond : « Je ne sais qu'un air : *God save the king* (Dieu protège le roi). — Hé bien ! chantez votre air, » répond le major. Jamais cet air sublime n'a peut-être produit plus d'effet. Il a été accueilli avec enthousiasme par les spectateurs qui ont fait retentir la salle des cris de : *Vive le Roi.* Cet air, qui date de 1682, semble fait d'hier. M^lle^ Schiassetti chante un air polonais ; don Alvar un air espagnol ; le fougueux Libinskof un air russe. Enfin arrive le tour de Corinna ; on la supplie d'improviser. On lui donne des sujets ; on les tire au sort ; le hasard, d'accord avec nos vœux, amène le nom vénéré de Charles X.

Cette improvisation de M^me^ Pasta, *All' ombra amena*, a été chantée comme les plus beaux morceaux de ses rôles tragiques. Jamais M^me^ Pasta n'avait paru plus belle comme cantatrice, comme actrice et comme femme. La nécessité de ne pas applaudir semblait augmenter encore les transports du public.

Cet article est déjà trop long pour que nous puissions entrer dans la discussion des divers mérites de la musique de Rossini. Elle est écrite avec tout l'esprit possible. Un peu plus de passion et de sentiment l'eût fait sembler moins longue. Peut-être

le *grand maestro* sentira-t-il la convenance d'abréger la plupart des airs !

Le duo entre M[lle] Schiassetti et Bordogni sera sans doute redemandé, surtout si ces deux artistes suivent le conseil que nous leur donnons plus haut. Quant à l'air passionné de lord Sydney, Zuchelli l'a chanté et joué de manière à lui assurer les honneurs du *bis.*

Le ballet, où l'on a remarqué Paul, Coulon et M[me] Montessu, a été charmant. Au total, cet opéra a fait le plus grand plaisir, et l'on doit les plus grands éloges à l'administration.

Par cette production remarquable, déjà Rossini vient de répondre d'une manière satisfaisante à certaines accusations contre l'activité de sa verve ; s'il faut en croire les bruits qui circulent, l'adroit et habile artiste se prépare à une défense bien plus vigoureuse encore en travaillant avec ardeur à terminer un nouveau chef-d'œuvre qui doit nous être offert sous peu de temps. Ce sera triompher bien noblement d'attaques qui ne sont pas toujours très courtoises, et nous le souhaitons bien sincèrement pour l'honneur du *gran maestro* aussi bien que pour le ravissement des *dilettanti.*

## XVIII

DEUXIÈME ACTE DE LA « CLEMENZA DI TITO ». — TROISIÈME ACTE DE « ROMEO ». — LA « JEUNE FEMME COLÈRE [1] ».

(Au bénéfice de M^lle^ Schiasetti)

La *Clémence de Titus* a été bien chantée. Donzelli a eu de très beaux moments dans le rôle de cet admirable empereur. M^lle^ Schiassetti a chanté avec grâce et douceur le rôle du jeune conspirateur à l'eau de rose qui correspond au *Cinna* de Corneille. Si le public en général comprenait l'italien, il eût su goûter les beaux vers de Métastase, car il y a beaucoup de récitatif dans cette partition de Mozart. Ce grand homme s'est rapproché de l'ancienne musique française ; c'est peut-être pour cela que, avant-hier, il a paru si languissant et si froid.

Mozart n'est plus à la mode, il faut en convenir. Or, de toutes les qualités qui peuvent briller dans un opéra, dans un tableau, dans une statue, celle qui perd le plus à n'être plus à la mode, *c'est la grâce.* C'est que le commun des hommes méprise facilement la grâce. Ce qui est énergique et fort plaît plus longtemps, c'est le propre des âmes

1. *Journal de Paris*, 2 juillet 1825.

vulgaires de n'estimer que ce qu'elles craignent un peu. La grâce charmante qui règne dans plusieurs morceaux de la *Clemenza* et par exemple dans un duetto entre Mlle Schiassetti et Dotti n'a pu réveiller le public qui semblait décidé avant-hier soir à ne rien voir de bon dans Mozart.

Ce public qui applaudit au théâtre Louvois se compose d'un petit nombre d'amateurs qui ne jugent que d'après leur sensation et d'une immense majorité qui couvre de *bravos* ce que les journaux lui ont désigné comme étant beau. Dans le moment présent, cette immense majorité un peu moutonne manque entièrement à Mozart. Que peut-on dire de neuf sur *Don Juan*, *Figaro*, la *Clemenza ?* Or, le vulgaire aime avant tout les opéras à l'occasion desquels il peut faire de jolies phrases.

Le rythme rapide et brillant, que Rossini a introduit dans la musique et qu'il met partout, contribue aussi à faire paraître ennuyeuse et languissante la musique de Mozart.

Le troisième acte de *Romeo* a enlevé tous les suffrages, grâce au jeu et au chant de Mme Pasta.

Mlle Mars, la seule actrice que l'on puisse nommer après Mme Pasta, a terminé la soirée par *la Jeune Femme colère*. La gaieté de cette petite comédie a fait un contraste agréable avec le tragique sombre du troisième acte de *Romeo*.

L'opinion du foyer regrettait qu'au lieu du deuxième acte de la *Clemenza*, Mlle Schiassetti

n'eût pas songé à donner au public un acte du *Freischütz*, de Maria Weber. Cet opéra est traduit en italien, et M^lle^ Schiassetti le chantait avec beaucoup de succès à Munich.

## XIX

### DÉBUT DE GALLI DANS LE « BARBIER DE SÉVILLE »[1]

Pellegrini que nous venons de perdre, et qui va à Londres donner des leçons de chant, semblait fait exprès pour jouer le rôle de Figaro ; malice, esprit, légèreté, il avait tout. Pour ce rôle, son physique était aussi bien que sa voix. Aux deux Théâtre-Français, personne ne joue Figaro comme nous l'avons vu représenter par Pellegrini, et combien n'eût-il pas encore produit plus d'effet si sa Rosine l'eût un peu mieux secondé ? M^lle^ Cinti chante à ravir ce rôle, mais ne le joue pas de même. Il le faut avouer, Pellegrini n'était excellent que dans le rôle de Figaro ; il était fort bon acteur, mais un peu froid, dans le Dandini de la *Cenerentola,* dans le Podesta de la *Gazza ladra,* dans le comte du *Matrimonio,* dans le Leporello de *Don Juan.* Pellegrini ne jouait pas dans le *serio.* Galli au contraire est sublime dans le rôle du père de

1. *Journal de Paris,* 7 août 1825.

la *Gazza ladra* ; il joue admirablement dans *Mahomet*, dans *Semiramis*. Les rôles de conspirateur lui vont à merveille. C'est un acteur plein de verve et de feu, et qui fera beaucoup de plaisir si nous ne cherchons pas à *l'éteindre* par nos froides critiques.

Hier, il a débuté par celui de tous les rôles de son emploi qui lui convient le moins. Sa voix et même son physique n'ont pas toute la légèreté à laquelle nous sommes accoutumés dans le rôle du malicieux barbier. Galli, jouant dans une pièce écrite en italien, a joué son rôle en Italien véritable. J'ai entendu des amateurs distingués le blâmer vivement de ce qu'il ne leur avait pas offert les gestes et les regards d'un aimable Français. Il faut convenir qu'à son entrée en scène Galli avait tout l'air d'un féroce *Transtéverin*. Galli est Romain ; sa belle prononciation, sa superbe figure en font foi ; il nous a donné hier soir un Figaro romain. En ce pays, il faut l'avouer, l'énergie se montre plus souvent que la grâce. Me passera-t-on la comparaison ? Nous avions dans Pellegrini la grâce et la légèreté d'un jeune chat. Galli, au contraire, a été un peu éléphant. Sa voix est énergique et puissante plutôt que gracieuse et flûtée. Or, l'énergie a souvent tort quand elle se hasarde à paraître devant le public de Paris. La grâce, un peu maniérée, est plus sûre de nos suffrages. Galli a toujours chanté juste, mais souvent il a paru essoufflé :

le rôle de Dandini, dans lequel nous le verrons mardi, lui va beaucoup mieux que celui de Figaro ; il y est bouffe excellent, bouffe plein de feu. Comme il sera *terrible* dans le rôle d'Assur de la *Semiramide !*

Hier soir, le finale du second acte a surtout décidé le succès de Galli. Notre opera-buffa devenait bien froid ; voici du *feu* qui nous arrive. L'éteindrons-nous ?

## XX

### SECOND DÉBUT DE GALLI DANS LA « CENERENTOLA »[1]

Nous n'avons jamais eu à Paris de représentation de la *Cenerentola* comparable à celle d'avant-hier soir. Elle a été, ainsi que nous avions osé le prévoir, un triomphe pour Galli. Le fameux duo : *Un segreto d'importanza*, entre Galli et Zuchelli, a été répété à la demande générale et succède ainsi aux honneurs accordés autrefois au sextetto : *Questo è un nodo aviluppato*. Galli égaye la scène, il la remplit, il communique le feu qui l'anime aux acteurs qui paraissent avec lui ; en un mot, nous avons eu avant-hier soir une nouvelle édition de la *Cenerentola*. Jamais M^lle^ Mombelli n'a mieux chanté.

1. *Journal de Paris*, 11 août 1825.

Les éclats de voix, les notes élevées jetées avec tant de hardiesse, auxquels on pouvait reprocher un peu d'aigreur il y a quelques mois, maintenant sont doux et veloutés ; c'est la perfection du chant bouffe. Vers le milieu d'octobre, nous perdrons cette grande cantatrice, ainsi que Donzelli, mais on nous fait espérer, pour le commencement du même mois, Davide, le premier ténor connu. Nous aurons M^me^ Fodor ; le seul Lablache manquera à cette réunion brillante des premiers chanteurs du monde.

Galli a vaincu ce soir un ennemi bien puissant, *l'esprit de routine.* Le public de Louvois, une fois accoutumé à voir telle roulade sur tel mot, tel port de voix sur telle syllabe, paraît toujours mécontent si un nouvel acteur sent différemment son rôle et transporte à un autre mot, peignant une autre nuance de caractère, tout ce que sa voix peut avoir de charme, tout ce que son jeu peut présenter de chaleur. J'ai vu des gens à la tête étroite qui cherchaient querelle à Galli, parce qu'il s'efforçait d'être lui-même, et non pas une copie plus ou moins exacte de Pellegrini. En Italie, on aime à changer d'acteurs tous les trois mois, afin de ne pas avoir toujours les mêmes gestes, toujours les mêmes agréments. Bien loin de là, j'ai vu ce soir, au commencement du premier acte, le moment où Galli allait déplaire uniquement parce qu'il se présentait avec un superbe costume bleu de ciel

et argent, et que nous sommes accoutumés au vieux manteau rouge de Pellegrini ; de plus, il avait le tort d'entrer en scène gaiement et avec verve, comme un jeune valet de chambre ravi de faire le prince. Galli change de costume au second acte, et quitte les broderies aussitôt que son maître lui a dit : *Principe più non sei* ; c'est avec le simple habit de *cameriere* qu'il a répété ce soir le fameux duetto. J'ai trouvé qu'il l'avait chanté avec plus de charme et de légèreté la première fois. Dans trois ou quatre passages, le public, d'abord plus étonné que charmé de la verve étonnante de ce grand acteur et des mots piquants qu'il ajoute à ses rôles, a fini par l'applaudir avec transport.

Mardi 16 août, Galli reparaîtra dans le rôle de Fernando de la *Gazza ladra*, et Zuchelli qui, ce soir, a chanté avec tout le goût possible, succédera à Pellegrini et remplira le rôle du Podestat scélérat. Il est essentiel à nos plaisirs que le public, qui commence à sentir le mérite de Galli, veuille bien ne pas se scandaliser de la gaîté et permettre à ce grand acteur de faire des bouffonneries dans ses rôles bouffons ; autrement nous finirons par voir jouer du même ton l'opéra *buffa* et l'opéra *seria*. La variété, la nouveauté, qui, dans tous les beaux-arts, est la source des plaisirs, en musique est la condition *sine qua non*. Nous avons les premiers chanteurs du monde, obligeons-les à nous donner une pièce nouvelle tous les deux mois, et quand

nous renouvellerons leurs engagements, mettons une partie de leur traitement en *feux*. Ils seront intéressés à jouer souvent. On pourrait faire suivre d'une *gratification considérable* la mise en scène de six opéras nouveaux que l'on donnerait chaque année, et ces gratifications seraient calculées dans le compte des appointements. Tout le monde aurait du zèle, orchestre comme chanteurs ; tout le monde pourrait dire comme Figaro : *mon intérêt vous répond de mon zèle.* N'est-ce pas là la perfection d'une constitution théâtrale ?

## XXI

### PREMIÈRE REPRÉSENTATION DU « CROCIATO IN EGITTO », OPERA SERIA, DE M. MEYERBEER [1].

Après de longs retards occasionnés par l'absence du compositeur, par l'indisposition de plusieurs artistes, le *Crociato in Egitto* vient enfin de paraître. Nous l'avons applaudi hier soir au théâtre Louvois, comme on l'a applaudi à Venise, où il a été joué pour la première fois en 1824, et successivement à Milan, à Florence, à Bologne, à Munich et à Londres. Les réputations musicales voyagent maintenant d'un pôle à l'autre avec une extrême rapidité.

1. *Journal de Paris*, 24 septembre 1825.

Rossini enchante à la fois les beautés de Naples, de Lisbonne et de Mexico. Deux théâtres italiens s'organisent en ce moment, l'un à Pétersbourg, l'autre à New-York ; le génie ne connaît plus de distance et la musique italienne règne sur les deux mondes.

M. Meyerbeer, jeune amateur de Berlin, s'est placé depuis quelques années au rang des premiers compositeurs de l'Europe. Le *Crociato* commence et consolide sa réputation à Paris. En fait de musique, on sent que nous ne nous pressons jamais d'accueillir les talents naissants ; nous aimons les renommées toutes faites. Piccini, Gluck et Sacchini étaient déjà célèbres en Europe quand ils vinrent débuter à Paris. On admirait depuis dix ans en Italie, en Allemagne et en Angleterre, l'auteur de *Tancredi* et d'*Otello*, lorsque son nom même nous était inconnu.

Nous prédisons à M. Meyerbeer le sort de ses illustres devanciers ; le suffrage de Paris, quoique un peu tardif, mettra le dernier sceau à sa réputation. De la vigueur, de l'originalité, une certaine grâce de style qui respire toute la fraîcheur de la jeunesse : voilà les qualités que nous avons remarquées dans le *Crociato*, l'un de ses derniers et peut-être son meilleur ouvrage. Le poème sur lequel il a prodigué tant de richesses d'harmonie est d'une absurdité peu commune, même au delà des Alpes. Il s'agit d'un chevalier d'Orville, prisonnier des

infidèles, qui devient tout simplement amoureux de la fille du soudan d'Égypte. Le résultat de cet amour est un enfant, qui paraît sur la scène au milieu des danses des odalisques. On a supprimé à Louvois cette inconvenante niaiserie : car comment imaginer que le soudan ne s'aperçoive en aucune façon d'une intrigue aussi finement dissimulée ? L'oncle de d'Orville, grand maître des chevaliers de Rhodes, et croisé très rébarbatif, se présente au camp des musulmans pour traiter de la paix ; il reconnaît son neveu sous le turban d'un renégat et l'on peut juger de son indignation. Le traité ne se conclut pas ; la guerre recommence ; une conjuration s'ourdit, parmi les prisonniers chrétiens, contre le soudan ; il est sur le point de périr ; d'Orville lui sauve la vie, et le chevalier, qui me paraît un mauvais Turc, et qui n'est pas un très bon chrétien, se trouve ainsi raccommodé avec son beau-père. Il s'arrange aussi à l'amiable avec son oncle le grand-maître, et la pièce est à *lieto fine*, à *fin joyeuse*, comme on dit en Italie.

Plusieurs intrigues secondaires se croisent dans cette œuvre mélodramatique. Une jeune fille, jadis éprise de d'Orville, se glisse parmi les pages du grand maître et reconnaît son infidèle chevalier. Le vizir Osman conspire contre son seigneur. Tout ce fatras assez compliqué donne lieu à des airs, à des duos, à des morceaux d'ensemble pleins de mouvements et de passion. Un canevas de ce

genre, qui fait sourire de pitié les plus obscurs de nos faiseurs de mélodrames, vaut cependant mille fois mieux, pour un habile compositeur, que les poèmes froids et spirituels que nous possédons en si grand nombre. L'esprit ne se met pas en musique ; c'est une vérité dont on est convaincu en Italie et en Allemagne ; nous y viendrons avec le temps.

On sait que les premières représentations des opéras italiens ne sont pas autre chose qu'une seconde répétition générale, l'ensemble y manque pour l'ordinaire ; les voix ne sont pas encore suffisamment amalgamées ; quelque habiles que soient les chanteurs, le fini de l'exécution n'est bien senti qu'après un certain nombre de représentations. Toutefois on a remarqué hier et vivement applaudi la cavatine :

*Oh ! come rapida*
*Fuggi la speme,*

ajoutée à la partition et chantée par Mme Pasta avec une expression admirable ; le jeu de cette grande actrice a sauvé ce que son rôle du chevalier d'Orville a de ridicule et d'invraisemblable. Elle a été sublime au moment où elle reconnaît son oncle dans l'envoyé des chrétiens. Toujours en scène, toujours noble, sans exagération, sans efforts, Mme Pasta nous a paru atteindre à la perfection du jeu et à celle du chant.

Douzelli s'est supérieurement acquitté du rôle

du grand-maitre ; il a chanté avec âme le beau duo : *Va già, varcesti indegno,* et surtout l'admirable prière :

*Suona funerea*
*L'ora di morte.*

Il a voulu augmenter les regrets que nous causera son départ. Levasseur est un fort beau soudan et Mlle Monbelli, quoique visiblement indisposée, a fait applaudir sa belle méthode de chant et les cordes élevées de sa voix.

## XXII

### DÉBUT DE M. RUBINI DANS « LA CENERENTOLA »[1]

(6 octobre)

Depuis vingt ans peut-être, nous n'avions pas vu au Théâtre Italien de représentation aussi complètement satisfaisante que celle de jeudi dernier. Zuchelli, Galli, Rubini et Mlle Mombelli présentaient un ensemble parfait. Les acteurs italiens, surtout dans le genre bouffe, n'auront jamais à Paris la verve qu'ils montrent au delà des Alpes ; ils ont une trop grande peur du public, et le public lui-même craint trop de se compromettre pour

1. *Journal de Paris*, 9 octobre 1825.

applaudir des choses nouvelles que le chanteur fait d'inspiration, et que peut-être il ne reproduira jamais. Nous ne pouvons lutter avec les théâtres de la Scala et de San Carlo qu'en produisant dans chaque opéra quatre ou cinq chanteurs du premier ordre. C'est ce qui a eu lieu pour la *Cenerentola* jeudi dernier ; aussi les applaudissements ont-ils été unanimes et pleins de chaleur. Le jeu des acteurs s'en est ressenti : Galli et Zuchelli ont osé se livrer à l'inspiration *du moment* dans le duetto du second acte, et jamais il n'en a été chanté ni joué avec plus de verve et de naturel.

Rubini * a réussi complètement. Dès son entrée en scène, deux ou trois agréments fort légers, et exécutés dans la perfection, lui ont assuré le suffrage de cette classe d'amateurs qui applaudissent surtout le *difficile.* Rubini a ensuite chanté supérieurement une cavatine fort commune, qu'il a ajoutée à son rôle. Sa voix n'est point forte, et n'a de l'éclat que dans les notes élevées ; elle manque de timbre, c'est-à-dire qu'elle ressemble trop à la voix parlée. On ne l'entend nullement dans les morceaux d'ensemble ; et souvent, dans les duos, elle a été complètement éclipsée par l'orchestre de Louvois qui met de la vanité à jouer toujours trop fort. Si l'on ne parvient pas à modérer cette mauvaise habitude, la moitié des agréments de la voix de Rubini restera invisible à Paris. Ce serait dommage. Cette voix, travaillée avec un art infini,

place le débutant immédiatement après Davide dans la liste des excellents ténors. Donzelli a plus de force, Crivelli possède une voix infiniment plus belle, mais Rubini se tire mieux du badinage élégant, hardi, piquant, scintillant pour ainsi dire, que nous demandons aujourd'hui à la voix du ténor. Rubini doit chanter d'une manière supérieure à tout ce que nous avons vu en France le rôle de Paolino dans le *Mariage secret.* Il n'est point acteur, mais il est joli homme et ne paraît jamais embarrassé sur les planches. Son émotion était extrême et a dû nuire à ses moyens. Les Italiens ont enfin compris que les grandes réputations musicales se font à Paris ; c'est dans la capitale de l'Europe qu'il faut obtenir des louanges, si l'on veut être engagé avantageusement ailleurs.

Mlle Mombelli nous a offert la perfection d'un genre de chant qu'après son départ nous ne verrons plus en France ; on pourrait comparer cette manière aux arabesques de Raphaël. Comme de coutume, la voix de Mlle Mombelli l'a trahie une fois, elle a manqué une des notes les plus remarquables du morceau qu'elle chante en arrivant au bal. J'aime beaucoup mieux, je l'avoue, un chant plein de génie, déparé une fois par une fausse note, que la perfection continue et monotone de la médiocrité qui ne tombe pas parce qu'elle ne s'élève jamais.

On ne peut demander qu'une chose à Galli et à Zuchelli dans la *Cenerentola* : c'est de changer

de rôle. La voix puissante de Galli ne peut absolument pas se plier au ton léger de la cavatine *Come l'ape ne' giorni d'Aprile*. On souffre à l'entendre chanter. Ses efforts sont trop visibles. Cette cavatine serait au contraire un triomphe pour la voix si légère de Zuchelli ; tandis que Galli chanterait aussi bien et jouerait mieux la charmante cavatine : *Miei rampolli feminili*. Cette pauvre cavatine n'a pas pu encore se faire comprendre par les petits journaux qui ne connaissent rien à l'art des Rossini et des Cimarosa, et s'imaginent que l'on peut mettre l'esprit en musique. Il faut, pour cet art, l'horreur tragique de Shakespeare ou le comique bouffon de Scarron.

## XXIII

PREMIÈRE REPRÉSENTATION A LA SALLE FAVART. — « TANCREDI. » — DÉBUTS DE RUBINI ET DE M^me SCHUTZ, DANS LA « DONNA DEL LAGO »[1].

La représentation de *Tancredi* a été assez froide ; l'attention était absorbée par la salle nouvelle. Ce chef-d'œuvre de richesse et de dorure a déjà trouvé un juge éclairé dans ce journal. Les abords, le vestibule, les escaliers sont magnifiques ; le parterre,

1. *Journal de Paris*, 18 novembre 1825.

fort commode, a des dossiers. Il ne lui manque que des bras de fauteuil bien rembourrés, pour être au niveau du parterre de la Scala, à Milan. On a blâmé le plafond, que je trouve très bien et amusant à voir. C'est là précisément le mérite d'un plafond de théâtre : il doit abréger, autant qu'il est en lui, cette heure mortelle pendant laquelle on attend le lever du rideau. Au théâtre de San Carlo, à Naples, la toile offre un tableau d'histoire. Pourquoi ne pas placer, sur le rideau de Favart, une copie du tableau célèbre qui nous a rappelé l'*Entrée d'Henri IV dans Paris ?* Cela eût encore contribué à alléger, pour les nouveaux prosélytes du chant italien, l'ennui de cette heure fatale dont je parlais dans le moment. Les trois grands bas-reliefs, peints au-dessus de l'avant-scène, sont fort bien. J'aurais voulu voir remplacer le bas-relief du milieu par une figure du temps, montrant du doigt le chiffre qui indique l'heure. Une figure de ce genre produit un fort bon effet au théâtre de San Carlo à Naples, et cet usage est commode.

La couleur rouge qui revêt le plafond et les côtés des loges d'avant-scène fait paraître les décorations bien ternes. Il valait mieux, pour les yeux des spectateurs, tendre ces loges en taffetas vert. Le foyer, qui ne sera ouvert que le 24, et que le public aperçoit à travers la glace immense placée sur la cheminée, annonce beaucoup de magnificence.

Le succès de Rubini, dans la *Donna del Lago,*

a été complet et mérité. Paris sait enfin ce que c'est qu'une voix de ténor. C'est dans l'opéra d'*Ermione*, de Rossini, tombé à Naples en 1819, que Rubini a pris la cavatine qui, hier et avant-hier, nous a paru si jolie. Dans *Ermione*, c'est le terrible Oreste qui chante cet air, chef-d'œuvre de grâce et surtout d'élégance. Que n'auraient pas dit, sur cet effroyable péché contre le costume, les graves littérateurs qui poursuivent de leurs injures le théâtre italien, si l'opéra d'*Ermione* eût été donné en France ? C'est pour le coup que nous eussions tous été des *Bourgeois gentilshommes* [1]. Dans cet air, Rubini produit un plaisir extrême ; à la vérité, ce plaisir n'est pas du genre tragique que semble annoncer le grand nom d'Oreste ; mais qu'importe, puisque c'est du plaisir ? Valait-il mieux nous ennuyer en étant fidèle au costume ? L'air si délicieusement chanté par Rubini, et qu'on a eu le tort de lui faire répéter hier et avant-hier, peint les sentiments d'une jeune berger un peu jaloux de sa maîtresse. Le talent de Rubini est parfait, on ne connaît rien de préférable ; il n'en est pas tout à fait de même de sa voix, le timbre n'en est pas assez clair. Aussi Rubini brille-t-il surtout par les *fioriture*. Rien au monde de plus élégant, de plus gracieux, de plus vif : cela rappelle les poésies légères de Voltaire. Quel dommage que notre

1. *Courrier français* du 14 novembre 1825.

orchestre ne veuille pas se contenter d'*accompagner* ces choses-là ! Tout son devoir est dans ce grand mot : *accompagner*. Pourquoi veut-il conduire l'exécution musicale et la conduire en maître *inflexible et impérieux ?* Rubini n'a pu faire aucune de ces *fioriture* qui sont inspirées à un chanteur habile par les applaudissements du public. Ce jeune ténor est plein de feu et de hardiesse ; il brûle de se distinguer : c'est un *oseur*. Nous aurions des choses délicieuses, de ces traits improvisés inspirés par l'enthousiasme du moment, et qu'un chanteur ne répète pas deux fois, si l'orchestre n'était pas là sous ses yeux pour lui faire peur. Si jamais Rubini chante *accompagné* par l'orchestre, nous verrons un autre homme. Au théâtre, j'aime mieux quatre mesures de la cavatine d'*Ermione,* telles que Rubini les a chantées hier, que toutes les symphonies de Haydn. Quand mon âme sent le besoin de musique instrumentale, je vais au Conservatoire, le dimanche ; et là, j'avoue avec plaisir que rien en Europe, si ce n'est peut-être l'orchestre de Dresde, ne peut être comparé à nos instruments. Quand voudront-ils se rappeler qu'au théâtre leur gloire consiste à faire briller la voix ? Celle de Rubini serait digne d'amener cette révolution. Au reste, l'humidité de la nouvelle salle diminue l'éclat de l'orchestre ; c'est seulement en ne suivant pas le chanteur en *humble esclave* qu'hier il m'a semblé nuire à nos plaisirs.

M^me^ Schütz n'est point un contralto, mais bien un soprano. Elle ne chante point la cavatine *Ah! si pera!* aussi bien que M^me^ Montano. Les notes ne sont pas toujours articulées avec assez de netteté; M^me^ Schütz, qui a une fort belle taille, a été applaudie; partout ailleurs qu'à Favart, ce serait une cantatrice fort remarquable. Le costume qu'on lui avait conseillé est ridicule, le bonnet doré surtout; pourquoi ne pas conserver la petite toque surchargée d'une forêt de plumes noires qui est d'un si bel effet, et d'ailleurs parfaitement historique?

L'admirable Mombelli nous quitte demain, et avec elle, la vraie manière de chanter l'opéra-bouffe. Puisse M^me^ Mainvielle nous consoler bientôt. Le goût de *dilettanti* parisiens a fait, ce me semble, d'immenses progrès depuis un an; le nombre des personnes insensibles aux grâces vives et imprévues du véritable chant bouffe semble diminuer chaque jour : on prise moins la monotone perfection de la médiocrité. Hier soir M^me^ Mombelli a manqué deux notes dans le finale du second acte, sans pour cela chanter faux; elle n'avait plus la force d'atteindre à ces notes, et ne les a pas dites. Autrefois, les amateurs de la *propreté* du chant se fussent scandalisés; hier cet accident n'a été remarqué à haute voix que par quelques nouveaux venus dont la naïveté varie l'amusement du véritable public.

# XXIV

## PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE « SEMIRAMIDE ». DÉBUT DE M^me MAINVIELLE FODOR [1]

La *Semiramide*, le dernier des chefs-d'œuvre de Rossini, fut composée à Venise en 1823, pour le théâtre *della Fenice*. Le rôle de Semiramis fut joué et chanté d'une manière admirable par M^me Colbran-Rossini. Jamais, sur aucun théâtre, la reine de Babylone n'a été représentée avec plus de grandeur et de majesté. Rosa Mariani, la voix de contralto la plus forte qui ait paru depuis la célèbre Gaforini, chantait le rôle d'Arsace ; Galli, que nous avons admiré hier soir, jouait Assur ; un ténor anglais nommé Sinclair, quoique étranger, fut applaudi à Venise dans le rôle du roi Idreno, chanté hier par Bordogni.

Jamais représentation ne s'annonça avec autant de magnificence que celle dont nous avons à rendre compte. L'empressement du public, qui voulait saluer le retour de la grande cantatrice française, avait garni de bonne heure toutes les places. Les personnes qui n'en avaient pas, et qui se résignaient à passer le temps de la représentation dans les

1. *Journal de Paris*, 10 décembre 1825.

corridors, s'étaient établies dans le superbe foyer, chef-d'œuvre de goût et de véritable élégance. La beauté de la salle et l'empressement du public rappelaient tout à fait ces jours de première représentation à San Carlo ou à la Scala, où l'on accourt de vingt lieues à la ronde, et où l'émotion du public, comme l'étincelle électrique, se communique au spectateur le plus froid. Hier soir, les regards satisfaits du public semblaient rendre grâce à une administration qui n'épargne rien, ni soins, ni dépenses, pour augmenter ses plaisirs.

Enfin l'ouverture a commencé ; elle est jolie, mais a semblé un peu longue. Une triple salve d'applaudissements a salué l'entrée de Mme Mainvielle. Le duetto qui suit :

*Bella immago degli dei*,

entre Galli, magnifique dans le rôle d'Assur, et Mlle Schiassetti, on ne peut pas plus jolie dans celui du jeune général Arsace, a produit le plus vif plaisir. La voix menaçante de Galli faisait retentir la salle, et couvrait un peu trop celle de son jeune rival. Bientôt Mme Mainvielle a reparu pour chanter sa cavatine :

*Bel raggio lusinghier.*

Cette grande cantatrice a été couverte d'applaudissements. Elle a fait entendre des sons magnifiques. Sa voix pure et argentine a brillé de tout son éclat*. Quelques *fioriture* n'ont pas semblé d'un

goût assez grandiose ; tout doit être noble et passionné dans le chant qui nous peint les sentiments de la plus grande reine dont l'histoire ait gardé le souvenir. Cette cavatine, admirablement chantée, a semblé trop courte, et a été suivie de quelques minutes de conversation. Chaque spectateur voulait communiquer à son voisin sa manière de juger.

La scène où Semiramis, placée sur son trône, choisit un roi, est un des chefs-d'œuvre de Rossini. Le public n'a pas paru l'apprécier. Le chœur des princes :

*Giuro ai numi,*

est une des plus belles choses que ce grand maître ait faites dans le genre de la musique allemande. Ce morceau a semblé un peu long ; c'est le défaut général de la pièce dont les deux actes durent trois heures et un quart. En Italie, ils sont séparés par un ballet qui repose l'attention.

Le *libretto*, imité de Voltaire par M. Rossi, présente beaucoup de situations fortes et les expose sans longueur ; c'est la perfection du genre. Il me semble qu'il n'y a pas un trop grand nombre de morceaux de musique dans ce nouveau chef-d'œuvre de Rossini, mais que chaque morceau est trop long. Il faut toujours excepter l'admirable cavatine de M^me^ Mainvielle et le superbe duetto qu'elle chante au second acte avec le terrible Assur :

*Se la vita ancor t'è cara.*

Ce duetto peint avec génie la situation d'une reine toute-puissante et qui se lasse des prétentions et de l'insolence d'un ancien complice. Grâce au zèle de l'administration, nous avons vu enfin deux premiers sujets chanter ensemble un des morceaux les plus renommés du compositeur à la mode. Ce duetto, destiné à faire fureur, a été accueilli assez froidement. Le public, qui se souvient de *Tancrède* et d'*Otello*, aurait peut-être voulu rencontrer plus de *chants* dans la partition de *Semiramis*. C'est un tableau plein de pompe et de magnificence comme ceux de Paul Veronèse, ce n'est plus une composition touchante, simple et *raphaëlesque* comme *Tancrède*.

Le public a couvert d'applaudissements M^me^ Mainvieille. Il a rendu justice au chant pur et gracieux de M^lle^ Schiassetti, dont Arsace est le meilleur rôle; il a paru frappé de la beauté de M^lle^ Amigo; espérons qu'aux représentations suivantes il applaudira Rossini. Les dilettanti connaissent trois ou quatre *Sémiramis*; plusieurs de ces opéras ont même été joués à Paris : le seul Rossini s'est élevé à la hauteur du sujet, l'un des plus beaux que puisse présenter la muse tragique. Les chœurs ont très bien chanté, les costumes étaient magnifiques. Il n'a manqué à la soirée d'hier qu'un public plus facile à émouvoir.

## XXV

### PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE LA « SEMIRAMIDE »[1]. DÉBUT DE Mme MAINVIELLE-FODOR

Le poème est excellent, les décorations détestables, Galli a été superbe ; cette soirée eût été un triomphe pour ce grand acteur si le public se fût trouvé disposé à sentir la musique. Mais ce soir on venait pour juger les prétentions de Mmes Mainvielle et Pasta au rôle de Sémiramis. Un public français n'est jamais bien facile à émouvoir aux premières représentations des Italiens ; ce soir, il était encore plus guindé et plus froid qu'à l'ordinaire. Il faut l'avouer, l'admirable partition de *Semiramis* n'a produit aucun effet. Il y a encore un opéra de Rossini à essayer, c'est *Zelmira*, après quoi il faudra probablement fermer le théâtre, car toute musique qui n'est pas de Rossini déplaît, et ce grand compositeur paraît épuisé.

Mme Mainvielle a été saluée par une triple salve d'applaudissements. Quoiqu'il y eût un nombre immense de billets donnés, ces applaudissements étaient de bon aloi. On avait du plaisir à revoir ce grand talent. Malheureusement le trouble insépa-

1. *Le Mercure du XIXe siècle* *, 1825, t. XI, p. 470.

rable d'un début s'est opposé à ce que Mme Mainvielle remplît tout à fait l'attente du public. Cette grande cantatrice a eu des sons magnifiques dans la cavatine :

*Bel raggio lusinghier,*

mais les agréments placés dans cette cavatine n'ont pas toujours semblé de bon goût. Il y a eu certains *arrêts* de voix qui ressemblaient beaucoup plus à un manque de respiration qu'à un agrément prévu par l'habileté du chanteur. Cette cavatine était à Naples le triomphe de Mme Mainvielle ; et, dans ce pays, où le public sait faire respecter jusqu'à ses caprices, chaque fois que notre célèbre compatriote chantait à San Carlo, le prix ordinaire de cinq carlins était porté à sept. Pour qui connaît les Napolitains, cette preuve de mérite de Mme Mainvielle est irréfragable. Le temps humide et désagréable, qui nous poursuit depuis quelques jours, a pu altérer et rendre un peu tremblante cette voix si admirée à Naples. Les dilettanti remarquent un effet semblable chez Rubini, dont la voix n'est déjà plus aussi nette qu'il y a deux mois. Espérons que, pour la prochaine représentation de *Sémiramis*, la voix de Mme Mainvielle reprendra tout son éclat et toute sa fraîcheur.

Elle a joué sagement le magnifique rôle de Sémiramis. Mais, comme le disait Voltaire, il faut avoir un peu *le diable au corps* pour jouer la tra-

gédie. Il me semble que, pour l'intérêt de sa gloire comme pour celui de nos plaisirs, M$^{me}$ Mainvielle devrait reprendre ses jolis rôles d'opéras bouffons dans lesquels elle est sans égale. Je doute que cette grande cantatrice procure plus de huit ou dix représentations à la *Sémiramide.* Personne n'a oublié qu'elle a triomphé soixante fois de suite dans le *Barbier de Séville.* Sa voix si légère et si brillante trouverait le même succès dans vingt opéras bouffons. Il n'y a jamais dans la musique bouffe de ces tenues de voix si fort contrariées par notre climat, il n'y a jamais surtout de récitatifs profondément passionnés.

Le morceau chanté du haut du trône, au moment où Sémiramis choisit un roi,

*I vostri voti omai,*

n'a pas semblé assez empreint de la couleur tragique ; les manières de la reine semblaient manquer un peu de cette *importance* naturelle chez les personnes qui ont passé leur vie dans l'exercice d'un grand pouvoir. Nul doute que M$^{me}$ Mainvielle ne chante d'une manière encore plus parfaite, lorsqu'elle sera parfaitement remise de son indisposition, mais l'on peut douter qu'elle joue jamais dans le genre tragique avec la perfection que nous lui avons vue dans la *Gazza ladra* et dans le *Barbier.*

Les honneurs de la soirée ont été pour Galli :

il est impossible de se figurer une plus belle tête. Le terrible Assur ressemblait ce soir à Jupiter olympien ; et ses gestes, dans presque tout son rôle, ont été au niveau de la beauté sublime empreinte dans ses traits. Galli a été magnifique dans le duetto si tragique du second acte :

*Se la vita ancor t'è cara,*

où la reine et Assur se reprochent leur crime commun. Ce duetto admirable m'a paru n'être pas senti par le public ; peut-être est-il un peu long. Le duetto du 1er acte entre Assur et Arsace a fait l'effet d'un air. Quoique Mlle Schiassetti l'ait chanté avec beaucoup de goût, et que sa voix eût ce soir tout son éclat, celle de Galli est tellement puissante, la colère lui donnait un accent si pénétrant, que la voix du jeune Arsace était tout à fait éclipsée.

Le triomphe de Galli eût été complet si, dans la scène de terreur du 2e acte :

*Deh ! ti ferma... ti placa... perdona,*

lorsqu'il se croit poursuivi par l'ombre de Bélus, il ne se fût permis quelques mouvements qui ont plus de vérité que de noblesse : Galli a voulu courir pour éviter l'ombre terrible du roi ; or il est peut-être impossible de courir avec le costume babylonien, qui se compose d'une robe fort longue, sans éviter le rire. Cette scène magnifique et fort bien chantée n'a produit aucun effet sur le public.

M^lle^ Schiassetti a été charmante dans le rôle d'Arsace, elle l'a chanté avec beaucoup de grâce et de pureté. Elle y a produit beaucoup plus d'effet que dans le rôle de Malcolm de la *Donna del Lago*. Quant au maestro Rossini, son succès n'a pas été brillant : tous les morceaux, à commencer par l'ouverture, ont semblé trop longs. Nous avons eu de la musique depuis huit heures jusqu'à minuit moins un quart. A l'exception d'un duetto mal chanté par Bordogni, je ne vois aucun morceau à supprimer, mais tous peut-être doivent être abrégés. La seule cavatine de M^me^ Mainvielle a semblé trop courte. Après avoir raconté le fait du peu de succès de cette partition, j'oserai ajouter que c'est le public qui a tort. Cette musique est en tout digne de l'auteur d'*Otello*, quelquefois même elle est plus tragique. La présence, sur la scène, d'un corps de musique militaire donne aux effets d'harmonie une vivacité que l'on n'obtiendra jamais en plaçant les instruments dans l'orchestre, ainsi qu'on l'a fait ce soir. Les costumes étaient magnifiques ; les décorations toutes bleu de ciel et sans grandiose, semblent avoir été peintes il y a 50 ans du temps de Boucher. M^lle^ Amigo, sous le costume d'une princesse babylonienne, était d'une beauté frappante. Espérons qu'à la prochaine représentation, le public se montrera moins insensible à la musique de Rossini, et que M^me^ Mainvielle sera tout à fait rétablie de son indisposition.

## XXVI

### REPRISE D' « OTELLO ». — DÉBUT DE M. RUBINI, DANS LE ROLE D'OTHELLO [1]

J'ai vu hier la *Dame blanche** et aujourd'hui *Otello.* Il me semble que s'il s'agissait uniquement de la peinture profonde des passions et des mouvements du cœur humain, l'on pourrait établir cette proportion : Mozart est à Rossini, comme Rossini est à M. Boïeldieu. Rossini, qui sacrifie trop à l'esprit et manque souvent de profondeur aux yeux des Italiens, est sombre et passionné, si on le compare à la légèreté fine et amusante et à *l'orchestre coquet* de M. Boïeldieu. Quelques journaux, plus remarquables par leur patriotisme que par leurs connaissances dans les beaux-arts, se sont hâtés, voyant le succès de la *Dame blanche* et la demi-chute de *Semiramis*, de proclamer M. Boïeldieu le premier musicien de l'Europe. Pour nous, plus timides, nous attendrons le succès pyramidal que la *Dame blanche* aura sans doute à Naples, à Pétersbourg, Vienne, Berlin, Milan, Lisbonne, etc.

M. Boïeldieu est, je crois, le seul compositeur français dont la musique ait eu presque autant de

1. *Journal de Paris*, 17 décembre 1825.

succès à Naples qu'à Paris. Ce fut, je pense, M. Barbaja, secondé par Rossini, alors plein d'activité, qui fit traduire les paroles de *Jean de Paris* et monter cet opéra si brillant d'esprit et de fraîcheur.

Lorsque Rossini fit jouer *Tancrède* en 1813, il n'était pas fort éloigné du style simple, *spirituel, très facile à comprendre*, qui a fait le succès de la *Dame blanche*. Il fut plus original dans *Il Turco in Italia* (1814), plus profond dans *Otello* (1816), enfin presque aussi compliqué qu'un Allemand dans cette *Semiramide*, jouée en 1823, qui a trouvé plus d'accueil à Vienne et à Naples qu'à Paris. A chaque opéra nouveau, Rossini a donné moins de chant, mais aussi il a déployé plus de feu et de science dans les morceaux d'ensemble. C'est aussi par un morceau d'ensemble (la vente à l'enchère qui forme le finale du second acte) que M. Boïeldieu a enlevé tous les suffrages à Feydeau. Mais ce finale, fort joli, exprime un degré de passion *fort modérée* et peut-être n'efface pas tout à fait le finale du premier acte d'*Otello*.

Rubini, qui avait commencé par être un peu timide dans la cavatine de ce beau rôle, s'est rassuré en voyant que le public lui rendait pleine justice : il a fort bien été dans le finale du premier acte et dans les deux derniers. Son défaut est de forcer extrêmement certaines notes et, un instant après, de chanter tellement à *mezza voce*, qu'à peine peut-on l'entendre. Le beau chant est plus égal. Souvent,

hier soir, Bordogni a chanté la partie d'Othello et Rubini celle de Roderigo. La musique admet tant de vague dans son expression, que ce changement n'a choqué personne. Je croirais volontiers que les femmes seules s'en sont aperçues. Les hommes, moins instruits en musique, jugent davantage par sentiment.

Mme Pasta a joué et chanté d'une manière miraculeuse. M. Talma, qui était à l'orchestre, n'a cessé d'applaudir cette grande tragédienne.

## XXVII

### REPRÉSENTATION DE « SEMIRAMIDE ». — DÉBUT DE Mme PASTA DANS CE ROLE [1]

Si la partition de *Sémiramide* était d'un jeune maestro débutant dans la carrière, nous serions embarrassés ce matin à trouver des tours de phrases assez énergiques pour le louer. Notre embarras est d'un genre bien différent. Il s'agit de faire entendre, avec les égards dus à l'auteur d'*Otello* et du *Barbier*, que le second acte de *Sémiramis* a semblé bien long. Le grand maestro a placé tous les morceaux d'ensemble dans le premier ; c'est aussi dans cet acte que se trouvent toutes les surprises, tous les déve-

1. *Journal de Paris* du 5 janvier 1826.

loppements intéressants de passion. L'introduction, fort bien chantée par Levasseur, fait place à un chœur de Babyloniens dont la ritournelle est charmante, et délasse de l'ennui que produit toujours à l'Opéra le chant du grand-prêtre quand il est trop prolongé. Aussitôt après, nous sommes témoins de la première apparition de la superbe Sémiramis au milieu de tous les princes de l'Orient.

M^me^ Pasta a dit en reine dès longtemps accoutumée au pouvoir, et comme étonnée de son émotion :

*Bella immago degli dei :*

Bientôt après, Assur se fâche contre son jeune rival Arsace ; et le duetto :

*Bella immago degli dei :*

nous fait faire connaissance avec ces deux personnages. Sémiramis, ravie de l'arrivée du jeune Arsace, qu'elle aime en secret, assiste à une fête donnée dans ses jardins ; et la fameuse cavatine :

*Bel raggio lusinghier,*

exprime l'excès de son bonheur. Ces chants légers sont suivis de la grande scène de l'opéra ; Sémiramis monte sur son trône et choisit un roi. Cette cérémonie si imposante, et que le seul Rossini, parmi les compositeurs vivants, était capable de peindre en musique sans lourdeur ni confusion,

fait place à l'apparition de l'ombre de Bélus. Rien de plus magnifique que le finale qui suit et exprime la terreur générale. Quant à l'ombre du roi Bélus, elle se laisse voir trop longtemps ; nos yeux ont le temps de s'accoutumer à sa figure, et c'est ce que les ombres doivent toujours éviter. Son chant d'ailleurs est assez commun, et rappelle malheureusement la statue du commandeur dans *Don Juan.*

Le second acte débute fort bien par le duetto de menaces entre la reine Sémiramis et Assur, son ancien favori. Mme Pasta a été au-dessus de tous les éloges par la manière dont elle a joué et chanté ce duetto, ainsi que l'admirable récitatif qui le précède. Ce morceau très fort est suivi par une scène à périr d'ennui entre les Mages et Arsace. Vient ensuite un duetto charmant chanté par Sémiramis et son fils Arsace :

*Ebbene a te ! ferisci.*

Après ces deux duos, il fallait absolument un morceau d'ensemble. Puisque Rossini n'a pas jugé à propos de nous en faire un, la toile doit tomber à ce moment. Tout le reste est mortellement ennuyeux.

Galli avait peur des journaux, et à force de vouloir éviter les gestes ignobles, il n'a paru qu'un tyran ordinaire de mélodrame. Le public s'est montré fort injuste envers Mlle Schiasetti, qui a

fort bien chanté. Nous lui conseillons de choisir une autre coiffure.

Mme Pasta a joué et chanté aussi bien que dans *Otello*. Son entrée a été saluée par une quintuple salve d'applaudissements. Elle a dit comme il appartient à la première tragédienne de l'époque :

*Perchè tremi misero cor così*

C'est avec un transport de joie délicieux et qui fait un beau contraste avec la terreur qui remplit cette première scène, qu'elle s'est écriée :

*Oh ritornasse Arsace !*

La cavatine a été couverte d'applaudissements. Un instant après, lorsque Sémiramis reçoit la réponde de l'oracle de Memphis, Mme Pasta a été au-dessus de tous les éloges dans le mot

*Placati alfin vi siète.*

Mais c'est le vers :

*Respiro appena,*

plusieurs fois répété par la musique au moment où va paraître l'ombre de Bélus, qui a enlevé tous les suffrages. Dans aucun de ses rôles les plus applaudis, Mme Pasta n'a trouvé un mouvement de terreur aussi vrai.

L'opéra de *Semiramide* a commencé à huit heures et dix minutes. Le rideau du second acte

n'est tombé qu'à onze heures et demie. Cette partition fût-elle pleine de chants et d'idées originales comme la *Gazza ladra* ou *Otello*, il y a trop de musique. Il est urgent d'ôter au second acte une demi-heure de sa durée, ou bien le public désertera après le charmant duetto de Mmes Pasta et Schiassetti, qui délasse un peu, par sa simplicité, de la terreur continue et du tapage musical.

La *Semiramide* aura-t-elle le sort de la *Donna del Lago*, qui, d'abord assez froidement accueillie, fait aujourd'hui le charme des connaisseurs ? Voilà ce que le public décidera jeudi.

## XXVIII

### REPRÉSENTATION D'« OTELLO »[1]

(14 février)

Que dire d'*Otello* ? Que Rossini a su peindre avec bonheur les fureurs d'un jaloux et la malédiction d'un père ; que Mme Pasta donne au rôle de Desdemona une profondeur de sentiment qui devrait être dans la musique ? Où est le Parisien qui ne sache cela mieux que nous ? Où est l'habitué des Bouffes qui n'envie le nouvel arrivé que les

1. *Journal de Paris*, 16 février 1826.

fureurs d'Otello n'ont fait frémir encore que huit ou dix fois ? M[me] Pasta part pour Londres en avril, et revient trois mois après pour nous quitter à la fin d'octobre. Nous ne verrons plus guère *Otello* et *Semiramide*. On rend justice à ce dernier ouvrage, mais il est bien loin d'égaler *Otello*. On cherche vainement, dans *Sémiramis*, des chants qui peignent les nuances de passion dont les personnages sont agités. D'ailleurs, la musique est faite pour l'expression des passions tendres, et dans *Sémiramis*, tout le monde est en colère ; on ne s'intéresse à personne, tandis que la pauvre Desdémona attache toutes les âmes tendres, et que souvent on a pitié même du farouche Othello. Cet opéra restera décidément le chef-d'œuvre tragique de son auteur, à moins que *Zelmira*, qu'on nous promet, n'ait un succès égal à celui dont le théâtre Favart aurait besoin pour ranimer un peu le goût pour la musique.

Les dernières représentations à ce théâtre ont presque toutes été des triomphes pour M[lle] Cinti. Cette charmante cantatrice a joué, entre autres rôles, l'*Inganno fortunato*, le premier chef-d'œuvre de Rossini, de manière à se faire une réputation comme actrice. Elle débute ce soir à l'Académie royale de Musique ; nul doute qu'elle n'y trouve les plus brillants succès, si l'on a l'esprit de choisir de la musique qui convienne à ses moyens. J'ai entendu au piano un opéra de *Nausica* qui, quoique reçu depuis bien des années, semble fait exprès

pour M^lle^ Cinti. L'expression touchante des sentiments les plus profonds y est revêtue d'un chant gracieux et facile. Tel est, ce me semble, le caractère dont ne devrait jamais s'écarter la musique destinée à l'opéra français. Maintenant que nous sommes accoutumés au charme et à la suavité des mélodies italiennes, tout ce qui est *dur* pourra être admiré par les savants, prôné par les journaux mais ne sera jamais chanté dans les salons.

## XXIX

### « LA SEMIRAMIDE » [1]

(23 février 1826)

M^me^ Pasta vient d'obtenir un triomphe éclatant dans le second acte de cet opéra. Jamais elle n'a chanté et joué comme ce soir le fameux duo avec Assur. La perfection de ce morceau a vaincu la froideur du public, qui était resté immuable durant un premier acte fort bien exécuté. Galli s'accoutume à son rôle, et commence à n'avoir plus autant de peur des journalistes ; il est fort beau dans le duo d'Assur, et ce soir, électrisé par le talent sublime de M^me^ Pasta, il a joué avec autant d'aisance et de naturel qu'en Italie. La bonne compagnie fait

1. *Journal de Paris*, dimanche 26 février 1826.

fort peu de gestes à Paris ; la perfection est même, ce me semble, de n'en faire aucun, de ne se permettre aucune inflexion dans la voix, et de parler comme si on lisait. Les Italiens sont encore loin de ce *beau idéal* de la conversation.

Lorsque Galli a débuté en Italie, et y a passé longtemps pour le rival de Demarini, qui n'en compte pas beaucoup en Europe, c'est avec des gestes et des manières italiennes qu'il exprimait les passions des personnages qu'il représentait. Il ne pouvait songer à plaire à un peuple du Nord, beaucoup plus modéré dans l'expression des mouvements de l'âme, et chez lequel il n'est venu que tard. Galli est toujours tenté de jouer le rôle d'Assur comme un Italien le sentirait. Pardonnons-lui de n'y pas déployer la noblesse et la chaleur modérée qu'y porterait Desmousseaux, Saint-Aulaire, ou tel autre acteur du premier Théâtre Français.

La salle n'était pas remplie ; le public ne peut pas s'accoutumer à une partition sans doute magnifique, mais dont les airs ressemblent à un récitatif obligé surchargé d'ornements. La cavatine :

*Bel raggio lusinghier*

ne fait pas fortune. Le gran maestro ne pourrait-il pas composer un air qui fût dans les cordes de Mme Pasta, et où il y aurait un peu de chant ? La colère et la terreur se disputent toutes les notes de la *Semiramide*. Un morceau gracieux, doux,

chantant, ferait un beau contraste. L'esprit de coterie cherche à disputer à Rossini la place élevée, et peut-être unique, que lui ont value dix chefs-d'œuvre. Qu'il montre, en faisant un air *nouveau* pour Mme Pasta, qu'il est toujours le Rossini d'*Otello* et de *Tancrède*.

## XXX

### PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE « ZELMIRA », MUSIQUE DE M. ROSSINI [1].

Il est fâcheux que la personne chargée du soin de faire imprimer les *libretti* ne suive pas l'exemple de Métastase. Quoique les drames lyriques de ce grand poète soient très faciles à comprendre, il les fait toujours précéder par un sommaire. Cette analyse devrait être placée à la troisième page du *libretto*. On devrait trouver aussi, après le nom des acteurs, l'indication de la ville où fut donnée la première représentation et le nom des chanteurs pour lesquels le maestro a écrit. *Zelmira* fut faite à Naples en 1822. M. Rossini allait partir pour Vienne. C'est peut-être à cette circonstance qu'il faut attribuer la richesse de l'harmonie et la rareté de la mélodie :

1. *Journal de Paris*, 16 mars 1826.

le maestro songeait au public devant lequel il allait débuter.

Quoique *Zelmira* soit imitée de la tragédie française de De Belloy, *citoyen* de Calais *, j'avouerai que jamais canevas plus absurde et tyran plus imbécile ne parut au Théâtre-Italien.

L'intrigue est si compliquée que, faute du *sommaire* dont je parlais dans le moment, ce n'est qu'au second acte qu'on a compris que le grand prince Azor avait usurpé la couronne sur le roi légitime Polydore. Anténor, le scélérat de la pièce, représenté par Bordogni, fait tuer Azor, et son couronnement en qualité de roi de Lesbos commence le finale du premier acte. Anténor accuse Zelmira, fille du roi Polydore, d'avoir tué Azor. Ce rôle, joué avec génie par Mme Pasta, a soutenu la pièce. Ilus, époux de Zelmira, ne sait trop que penser des crimes dont la voix publique accuse sa femme. Dans l'excès de ses perplexités, ce bon prince s'endort sur la scène. Leucippe, confident d'Anténor, et aussi pervers que lui, s'avance pour poignarder Ilus, mais Zelmira, qui venait voir son époux, le sauve en s'emparant du poignard. Leucippe ne perd pas la tête, et dit à Ilus que c'est lui qui lui a sauvé la vie, et qui a arraché le poignard des mains de sa femme qui s'avançait pour le tuer. Le pauvre Ilus ne sait plus que croire ; heureusement, il rencontre le roi Polydore qui se promène dans les environs du tombeau où il est caché. A la fin, Zelmira,

qui a le tort de parler de ses secrets à haute voix, est entendue par le méchant Anténor, qui l'enferme avec son père dans une sombre prison. Cette prison a été le théâtre de la gloire de M^me^ Pasta. Elle défend son père à coups de poignard contre le scélérat Leucippe. L'expression de son ravissement au moment où le bon Ilus vient délivrer Polydore a paru sublime.

Bordogni n'a point été ridicule dans le rôle d'Anténor. Il s'est assez bien tiré des airs langoureux. Au moment du couronnement, il a été beau. Nous demanderons un peu plus de dignité à Zuchelli : un vieux roi malheureux ne doit pas avoir l'air d'un pauvre. Le chant de Zuchelli a été ferme et excellent. L'aimable Rubini, que l'on regrettera longtemps à Paris, est mieux placé dans l'opéra-bouffe que dans les rôles tragiques. Il chante *trop fort* de sa voix de poitrine, et quelquefois les sons manquent de fermeté.

Quant à la musique, ce n'est pas après une seule audition que l'on peut juger un ouvrage aussi célèbre. Nous attendrons la seconde représentation pour adopter un avis définitif. Nous ne pouvons parler encore que de nos *sensations.*

On a vivement applaudi le duo :

*Che mai pensar ? Che dir ?*

entre M^me^ Pasta et Rubini.

Au moment où l'on croit que Zelmira a voulu assassiner son époux, le *tutti* : *la sorpresa... il stupore*, ont produit de l'effet. Les quatre derniers vers du finale, qui, à l'imitation de Métastase, renferment une comparaison :

*Fiume che gli argini,*

ont heureusement inspiré le compositeur.

La scène de la prison, au moment surtout où Mme Pasta prend un poignard :

*Non ti oppressar,*

a excité des applaudissements très vifs et, je suppose, de bon aloi. Un méchant disait à mes côtés : Nous voyons des Grecs sur la scène et des Romains au parterre. Ce qui prouve toute la perversité de ce méchant, c'est que la recette, non compris les loges, s'est élevée à 2.322 francs. C'est au moyen de telles recettes que, l'année passée, le Théâtre Italien a coûté moins de 70.000 francs à la générosité du Roi. Il y a dans *Zelmira* une jolie décoration ; c'est un paysage ; le lointain, à gauche, est digne de Sanquirico qui, dans ce genre, est le plus grand peintre vivant.

*Zelmira* est le dernier grand ouvrage de M. Rossini, non connu à Paris.

## XXXI

### DERNIÈRE REPRÉSENTATION DE « ZELMIRA », DANS LA SALLE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE [1]

En musique, il y a deux routes pour arriver au plaisir : le style de Haydn et le style de Cimarosa, la sublime harmonie ou la mélodie délicieuse. Mayer, Winter, Maria Weber, ont obtenu de grands succès par des opéras où la mélodie n'occupe qu'un rang bien secondaire. Maria Weber, qui apparemment n'avait que de mauvais chanteurs lorsqu'il écrivit le fameux *Freischütz,* n'y a guère mis que des romances, des duos et des chœurs. On y chercherait en vain ces magnifiques morceaux d'ensemble qui ont assuré le succès de la *Gazza ladra* et d'*Otello.* On s'est mis, je ne sais pourquoi, à appeler *savante* la musique faite par les compositeurs allemands ; il me semble que l'harmonie est souvent une science déplacée au théâtre. Elle règne dans la *symphonie,* dans la musique d'église ; mais au théâtre, on préfère en général une jolie cantilène de Paesiello aux morceaux d'orchestre les plus compliqués de Spohr ou de Winter. A Paris, les personnes qui savent exécuter proprement une

1. *Journal de Paris,* 2 avril 1826.

symphonie sur le piano croient souvent être savantes en musique, et connaître le contre-point parce qu'elles lisent rapidement un grand morceau de Moschelès. Ces personnes habiles admirent surtout la difficulté vaincue, et tiennent pour la musique *savante* ; elles protestent que la musique *savante* leur fait éprouver les transports les plus agréables. A cela, il n'y a absolument rien à répondre : on ne peut nier les sensations. Seulement, il est permis de compter les voix, et de proclamer que les personnes qui préfèrent, au théâtre, la musique *savante* forment une très petite minorité. La majorité des *dilettanti* préfère, de beaucoup, *Otello* à *Zelmira*, et *Tancrède* à *Semiramide.*

Me sera-t-il permis d'ajouter qu'excepté les personnes qui croient posséder un grand talent sur le piano ou la harpe, cette opinion m'a semblé presque unanime à la représentation de mercredi ? Mais je fais trève à la critique ; et pour n'avoir que des éloges à donner, je parlerai des acteurs.

Rubini plaît extrêmement ; il quitte Paris au moment où sa présence dans un salon fait disparaître tout autre objet d'intérêt. D'un caractère doux et obligeant, Rubini a su se faire presque autant d'amis que d'admirateurs. Si le produit de la représentation de mercredi lui eût été entièrement réservé, on eût pu doubler les prix sans craindre de vide dans la salle ; Rubini est réellement à la mode. Il est fâcheux que nous ne puis-

sions pas l'entendre dans le *Barbier de Séville* ; c'est, sans comparaison, la partition qu'il chante le mieux ; ses délicieux *falsetti* viennent se marier avec toute la grâce possible aux jolis chants de Rossini. Dans l'*opera seria,* Rubini manque de cette chaleur intérieure et contenue, sans laquelle il est bien difficile de trouver des gestes convenables.

Mme Pasta a été fort belle dans son premier duo avec Zuchelli qui, peut-être, est un des meilleurs morceaux de la pièce. Elle n'a pas été bien secondée dans la scène du poignard ; ces sortes d'escamotages tragiques sont voisins du ridicule, et demandent à être montrés au public avec beaucoup d'adresse. La scène de la prison, où Zelmira, réunie à son vieux père, attend la mort, a été supérieurement jouée par notre grande tragédienne. Zuchelli a chanté avec une grande pureté ; il ne *crie* jamais ; c'est un rare mérite aujourd'hui. Nous l'exhortons de nouveau à porter un peu plus de dignité dans le rôle du bon roi Polydore ; Galli y eût peut-être été mieux placé.

## XXXII

### DÉBUTS DE M^lle SONTAG DANS LE ROLE DE ROSINE DU « BARBIER DE SÉVILLE », LES 15 ET 17 JUIN [1]

Succès, et succès mérité. Le jour du premier début, on a remarqué des chevaliers du lustre au parterre. Mais le danger de se trouver à côté de tels personnages a tellement révolté le public, que, hier, ils n'ont pas osé se remontrer. M^lle Sontag est une petite personne de dix-neuf à vingt ans *, remplie de grâces ; elle est fort jolie, et son chant a quelque chose de noble et d'élégant. M^lle Sontag serait le contraire de tout cela, que cette voix juste, hardie, légère, *à la Davide*, en un mot, présenterait encore une acquisition sans prix pour notre Théâtre Italien. Certains dilettanti, qui ont entendu M^lle Sontag à Vienne, assurent qu'elle est douée d'une faculté bien singulière : il lui suffit d'entendre une fois M^me Mainvielle ou Davide faire une *fioritura* pour pouvoir la reproduire d'une manière presque aussi parfaite que son modèle.

On voit que M^lle Sontag a l'habitude de paraître dans l'*opera seria* ; elle a chanté hier, et avec beaucoup de finesse et de talent, tous les récitatifs du

1. *Journal de Paris*, 19 juin 1826.

*Barbier*. Pourquoi Galli ne cède-t-il pas le rôle de Figaro à Zuchelli ? Peut-être ne retrouverions-nous pas tout l'esprit du jeu de Pellegrini, mais nous aurions une voix suave qui semble créée pour exécuter dans la perfection les petits agréments du chant bouffe. Galli, qui est engagé, dit-on, pour de longues années, a tort, dans son intérêt, de vouloir *imposer* sa présence au public. Il doit se réserver pour la *Semiramide* et la *Gazza ladra* ; son amour-propre a couru hier de fort grands dangers. Si le public n'avait pas été heureux de la présence de M^lle^ Sontag, on l'eût *chuté*. Faisons des vœux pour qu'on nous accorde le plaisir d'entendre un duo chanté par M^lle^ Sontag et Zuchelli ; le public de Paris n'aurait rien à envier à aucun théâtre du monde.

Comment donner une idée du chant de la débutante ? C'est un chant éclatant, brillant, procédant par mouvements imprévus et plein d'élégance. Pour tout dire, en un mot, *c'est un peu Davide*. Comme ce grand chanteur, M^lle^ Sontag fait trop d'agréments. Hier, elle en a étouffé le grand air du *Sigismond* de Rossini, qu'elle a choisi pour la leçon de chant au second acte. Son succès dans ce morceau a été nul ; elle n'y a été applaudie que par ces personnes dont le suffrage ne compte pas.

Dans le finale du premier acte, la voix de M^lle^ Sontag s'est fort bien fait entendre. Cette voix, fort

jolie dans le haut, a quelques sons de poitrine très forts, elle doit faire un plaisir infini dans un salon. Jamais le rôle de Rosine n'a été rempli d'une manière plus satisfaisante. Mlle Sontag a la gaieté et la verve de la première jeunesse. Elle fait trop de gestes ; ses ennemis, car la jalousie lui en a déjà suscités, ses ennemis diront qu'elle est minaudière. Probablement Mlle Sontag ne sait pas fort bien l'italien, et craignant de ne pas assez se faire comprendre par ce qu'elle dit, elle peint chaque mot par un geste. Joli défaut chez une débutante de dix-neuf ans, et qui vaut mieux qu'une gaucherie timide. Autant qu'on a pu l'entrevoir dans les airs du *Barbier*, le fort de Mlle Sontag ne paraît pas être le sentiment. Elle va débuter dans la *Donna del Lago*, et par le rôle que Mlle Mombelli chantait si bien. Mlle Sontag saura-t-elle ne pas écraser d'ornements ces airs sauvages des montagnes d'Écosse ?

## XXXIII

### REPRÉSENTATION D' « OTELLO » [1]

(21 septembre)

Il y avait foule hier au Théâtre Italien. Tous les anciens *dilettanti* semblaient s'être donné le mot

1. *Journal de Paris*, 22 septembre 1826.

pour assister à l'une des dernières représentations d'*Otello*. Tel bien, dont on jouissait sans trop s'exagérer son mérite, reprend tout le charme de la nouveauté quand on sait qu'on va le perdre pour longtemps. Et au théâtre, *longtemps* ne ressemble-t-il pas à *toujours?* Mme Pasta va nous quitter pour aller chanter à Naples dans un opéra que le maestro Pacini compose pour sa voix. Cette grande cantatrice se rendra ensuite à Londres, dont le séjour grandit son talent. Elle a joué hier au soir le rôle de Desdemona mieux, s'il est possible, qu'avant son départ. Ses gestes semblent avoir acquis plus d'abandon et de grandiose. Mme Pasta marque moins certains détails, elle *ose être simple.* En France, c'est là le pas le plus difficile à franchir pour les grands talents.

Dans la cavatine d'entrée, Mme Pasta n'avait jamais dit, ce me semble, avec autant d'énergie et de simplicité : *Tutto detesto*, ce mot qui peint si bien l'effet produit sur le cœur passionné d'une jeune femme par tout *ce qui n'est pas* l'objet qu'elle aime. Parmi le petit nombre de personnes que le ciel a douées du degré d'exaltation nécessaire pour comprendre ces cris du cœur qui révèlent toute la profondeur d'une passion, le geste et l'accent de Mme Pasta resteront à jamais consacrés. Toutes les fois que ces personnes rencontreront dans les œuvres de quelque grand poète l'expression de ce dégoût si profond, qu'il en prend le caractère de

la haine, pour tout ce qui n'est pas l'être auquel on pense, elles se rappelleront la manière dont Mme Pasta disait : *Tutto detesto.* C'est là, ce me semble, le plus grand triomphe auquel puisse aspirer le talent d'un grand acteur.

Mme Pasta a dit avec la même vérité tout le reste de son rôle ; la partie musicale du drame était supérieurement exécutée, et cependant on oubliait d'écouter la musique pour regarder l'expression des traits de Desdemona. L'illusion était si forte, même pour l'artiste, qu'à la fin de la prière du troisième acte, les larmes ont inondé ses yeux et l'ont en quelque sorte empêchée de chanter pendant quelques secondes. Les applaudissements ont éclaté de toutes parts au moment où elle reproche à son amant d'avoir pu se fier à Jago, *a un vil traditore* ; le geste étonnant que Mme Pasta se permet, et qui consiste à s'appuyer sur son genou pour mieux considérer la figure de son amant et lire dans ses traits, a produit un transport général difficile à décrire et même à rappeler. L'art tragique ne peut pas aller plus loin, et jamais personne n'entendra chanter le rôle de Desdemona mieux qu'il ne l'a été hier au soir.

Quel dommage que le libretto soit écrit avec tant de sottise ! A chaque instant, les personnes qui ont le malheur de savoir l'italien, au lieu d'être émues par l'accent avec lequel les paroles sont chantées, se trouvent indignées des énormes pla-

titudes que le faiseur du libretto a mises dans la bouche d'Othello et des autres personnages. Il serait digne du poète homme d'esprit * qui, à propos du sacre de S. M., nous donna, il y a un an, le joli libretto du *Voyage à Reims*, de prendre l'*Otello* de Shakespeare, et d'*arranger*, d'après ce chef-d'œuvre, des paroles dont la mesure pût s'accommoder des airs et des morceaux d'ensemble que Rossini a composés pour l'*Otello* actuel. Cet Othello n'est point un amant égaré par la passion, qui, dans un transport de jalousie, et après mille combats déchirants, tue la femme qu'il adore et s'immole après elle ; c'est un *Barbe-Bleue* plein d'orgueil, qui venge son amour-propre en immolant la femme qui a pu oublier ses droits, jusqu'au point de lui être infidèle. Il manque à l'opéra d'*Otello* un duetto exprimant le tendre bonheur dont Othello récompensait la tendresse de Desdemona avant qu'un scélérat ne fût parvenu à lui inspirer les fureurs de la jalousie.

La musique de Rossini est assez belle pour qu'un homme d'esprit se donne la peine de faire un libretto digne d'elle. Dans un an ou deux, si jamais Mme Pasta nous revient, et qu'on nous redonne la musique d'*Otello*, il serait digne de l'administration éclairée qui soigne les plaisirs du public de la faire accompagner par un nouveau libretto. Rien ne serait plus neuf ni de meilleur goût que de voir rappeler, avec la charmante musique de Rossini,

quelques-unes des situations qui ont fait de l'Othello anglais la tragédie la plus déchirante qui existe sur aucun théâtre.

## XXXIV

### « ROMEO E GIULIETTA »[1] *

(5 octobre)

Shakespeare travaillait pour un siècle où l'on avait peut-être plus d'esprit que nous n'en avons, mais qui était infiniment moins civilisé. Il est échappé à ce grand homme quelques phrases qui blesseraient aujourd'hui ; il a donc fallu l'*arranger*. A l'exception d'*Othello*, il n'est, ce me semble, aucune de ses pièces que l'on représente à Londres telle qu'il l'a laissée dans le manuscrit qu'on imprima après sa mort. La plupart des chefs-d'œuvre de Shakespeare ont été gâtés ; *Roméo et Juliette* est la seule tragédie qui doive à l'*arrangeur* sa scène la plus belle. Dans Shakespeare, Roméo meurt par le poison avant le réveil de Juliette ; c'est Dryden qui eut l'idée de cette scène si touchante entre les deux amants, qui se termine par la mort de Roméo.

1. *Journal de Paris* du 7 octobre 1826.

Jamais, ce me semble, depuis qu'elle est à Paris, Mme Pasta n'a joué comme ce soir ; l'émotion du public ne pouvait aller plus loin ; il y a eu des cris de terreur au moment où Roméo sent les premières atteintes du poison et presse sa Juliette contre ce cœur que la mort va glacer. Mme Pasta a rapporté de Londres l'audace de paraître, au troisième acte de *Romeo*, vêtue de noir et sans rouge. Aucun costume n'est trop tragique pour le personnage qui doit chanter le fameux air : *Ombra adorata aspetta*, qui n'est en effet qu'un éloge sublime du suicide. Et ce qui rend cet éloge si touchant, c'est qu'en quelque sorte il peut paraître raisonnable. Que reste-t-il à un malheureux agité par les sentiments les plus vifs et les plus profonds, et qui, comme Roméo, a perdu pour toujours la compagne de sa vie ? C'est, ce me semble, à ce raisonnement, qu'on ne s'avoue peut-être pas tout haut, mais que tous les cœurs nés pour juger des arts se sont fait en secret, qu'il faut attribuer l'immense succès de l'air : *Ombra adorata aspetta* *.

Nous venons de l'entendre pour la dernière fois ; qui osera le reproduire en l'absence de Mme Pasta ; qui osera chanter, quand elle n'y sera plus, la cavatine de *Tancrède* ? Nous serons forcés de demander à l'Opera-Buffa des sensations moins profondes peut-être et moins occupantes, mais plus variées que celles de l'*opera seria*, et surtout bien plus propres à nous distraire des idées un peu sérieuses

du siècle. L'*opera seria* s'empare de nos douleurs et nous les peint avec toutes les forces du génie ; son triomphe est de nous attendrir sur nous-mêmes ; c'est pour cela peut-être que ce genre exige la perfection. L'*opera seria* reste la chose la plus ennuyeuse du monde, s'il ne parvient à nous faire songer aux douleurs secrètes qui troublent souvent la vie la plus heureuse en apparence.

L'*opera-buffa*, au contraire, s'accommode assez bien de la médiocrité ; une seule qualité est nécessaire au chanteur : c'est de la gaieté, du naturel, et surtout ce qu'on appelle en Italie du *brio*. Réunit-il ces avantages, qui ne sont pas fort rares, un chanteur bouffe, quoique fort peu au-dessus de la médiocrité, peut faire beaucoup de plaisir. Mais il ne faut pas que la sévérité du public vienne le glacer.

On nous promet Mlle Ferlotti, à laquelle, je n'en doute pas, le public de Paris réserve un grand succès, pourvu qu'elle n'ait rien perdu de la jolie voix qui, en 1823, faisait les délices de Livourne et de Florence. Vive, gaie, brillante, douée de la plus jolie figure et de la plus aimable coquetterie, Mlle Ferlotti peut ramener en France les beaux jours de l'*opera-buffa*, que l'immense succès de Mme Pasta nous a fait un peu négliger depuis quelques années.

La musique du siècle de Cimarosa est usée en Italie : heureusement elle ne l'est point en France,

car nous n'avons pas entendu la dixième partie des chefs-d'œuvre de Cimarosa et de Paesiello ; mais il faut arranger cette musique : rien de plus facile. Nos arrangeurs ont beaucoup de science et peu d'idées. Il n'est peut-être pas un air de Cimarosa qui ne présente une idée claire, originale, frappante. Cette idée est donnée en *mauvais langage*, les accompagnements ont vieilli, hé bien ! changeons les accompagnements, rien de plus simple. Supposons qu'on nous présente une pensée frappante de Montesquieu, la phrase qui énonce cette pensée est déparée par deux ou trois fautes de français : quel est celui d'entre nous qui, d'un trait de plume, ne corrigerait pas ces fautes et ne ferait pas parler ce grand homme comme on parle aujourd'hui ?

Voilà tout ce que les opéras bouffons des grands maîtres d'Italie demandent aux arrangeurs. Comme Cimarosa a fait cent opéras et Paesiello deux cents, l'arrangeur aura la liberté de prendre trois ou quatre opéras pour en faire un seul. On pourrait commencer par la *Scuffiara* (la *Marchande de modes*) de Paesiello, qui se joue encore tous les ans à Naples avec le plus grand succès.

Une chose me persuade que nous aurons bientôt ce genre de plaisir musical. Si l'on n'a pas recours à ces anciens opéras bouffons, où en trouvera-t-on qui puissent convenir à la sévérité du goût qui distingue le public de Favart ? A l'exception de

la *Pietra di Paragone*, on a joué tout Rossini. Il nous resterait le parti que l'on prend dans toutes les capitales d'Italie : appeler un compositeur qui nous ferait pour chaque saison un opéra avec de la musique nouvelle composée pour la voix de nos chanteurs. Un jour, sans doute, nous en viendrons à ce point, mais je plains sincèrement le maestro qui fera le premier de la musique nouvelle pour le théâtre Favart. Nous voulons que tous les morceaux d'un opéra soient frappants de beauté ; à la Scala, à San Carlo, un joli duetto, un air agréable et un beau finale soutiennent un opéra pendant trente représentations.

## XXXV

### DÉBUT DE Mlle CESARI DANS « SEMIRAMIDE »[1]

Mlle Cesari a réussi, et, ce qui est plus intéressant pour les amateurs, la débutante a obtenu un succès de bon aloi ; on n'a pas vu dans la salle un seul de ces spectateurs bruyants payés par de l'argent ou des billets.

Mlle Cesari est de Trieste ; elle est fort jeune, et il n'y a pas trois ans qu'elle a commencé à chanter

1. *Journal de Paris*, 9 octobre 1826.

au théâtre ; elle a une fort belle voix de contr'alto. M^lle Cesari est accoutumée à chanter sur l'immense théâtre de San Carlo, ce qui fait que, dans le récitatif, qu'elle dit d'ailleurs avec beaucoup d'âme, elle appuie trop sur les finales. On a remarqué chez elle une qualité précieuse et qui annonce une grande actrice, c'est que le geste accompagne toujours la parole, et ne paraît ni avant, ni après. Chez une débutante tellement timide qu'elle s'est trouvée mal dans la coulisse après sa première sortie, cette preuve de véritable sentiment est du plus favorable augure.

En Italie, avant la nouvelle école de chant créée par M^me Grassini, et perfectionnée par M^me Pasta, les professeurs exigeaient que l'on dît toujours le récitatif avec la même lenteur, et, quel que fût le sentiment de douleur ou de terreur qu'il pût exprimer, il fallait toujours le chanter d'un air riant et avec une petite mine agréable et coquette. M^lle Cesari a rappelé quelquefois cette manière surannée, dont quelques mois de séjour à Paris vont bientôt la délivrer.

Quoique la débutante ait été fort applaudie, il ne tient qu'à elle de l'être beaucoup davantage ; souvent, au moment où le public allait la remercier du plaisir qu'elle lui donnait, elle a gâté de fort jolis traits par de petites manières affectées qui peuvent être bonnes à San Carlo, mais qui ne valent rien ici. Une excellente qualité de M^lle Cesari,

c'est qu'elle dit le récitatif d'une manière hardie et vraiment tragique. Rien ne promet davantage une grande cantatrice.

M^lle^ Cesari a des yeux superbes, une fort belle taille, une bouche un peu grande, ce qui n'est point un défaut chez une cantatrice ; l'expression de sa physionomie a de la simplicité et du pathétique. Ces qualités ont servi la débutante dans le grand duo du second acte avec M^me^ Pasta. Elle a mérité d'être fort applaudie dans son duo avec le grand-prêtre ; elle a su rendre avec beaucoup de grâce et de naturel la surprise du jeune Arsace, au moment où il apprend qu'il est fils de Sémiramis. Enfin, dans son premier duo avec le farouche Assur, la débutante n'a point paru intimidée des terribles accents de Galli.

M^lle^ Cesari n'est point un talent formé ; c'est une fort jeune personne qui montre beaucoup d'intelligence et donne les plus grandes espérances. Il est fâcheux pour elle qu'elle soit privée si tôt de l'exemple et des conseils de la grande tragédienne qui joue Sémiramis avec tant de majesté, et en même temps avec une simplicité si noble. Nous ne reverrons plus cet opéra qu'une seule fois avant le départ de M^me^ Pasta.

Si la santé de M^me^ Schutz le permet, nous aurons samedi le *Crociato in Egitto* ; et enfin, c'est dans *Médée* que nous ferons nos adieux à la plus grande actrice tragique de l'époque.

## XXXVI

### REPRISE D'« ELISA E CLAUDIO », OPÉRA DE MERCADANTE [1]

Le rôle de Claudio a été écrit pour Donzelli, aussi l'a-t-il chanté supérieurement. Zuchelli a dit avec son talent, maintenant si chéri des amateurs, le rôle du père barbare qui tient son fils en prison. Le duo entre le père et le fils, au premier acte, a été si bien chanté, que le public le plus glacial qui fut jamais a presque été sur le point d'applaudir. Je ne sais par quelle fatalité les *dilettanti* parisiens n'ont jamais voulu se donner la peine de sentir le mérite de Mercadante ; c'est en vain que le rôle d'Élisa a été chanté successivement par M^mes^ Pasta et Mombelli. Il faut cependant se prêter un peu à la musique, si l'on veut lui devoir des sensations : elle ne force pas les applaudissements comme les vers ronflants d'une tragédie. M^lle^ Mombelli, si froidement accueillie à Paris, faisait fureur à Rome, il y a trois ans, dans le rôle d'Élisa ; et le public le plus difficile peut-être de l'Italie interrompait vingt fois l'ouvrage de Mercadante par des applaudissements unanimes.

1. *Journal de Paris*, 23 novembre 1826.

Ce jeune compositeur a des cantilènes suaves et tendres. C'est par la grâce qu'il brille, et non pas par la force ; or, dans ce siècle, il faut frapper fort, du moins tant que le public ne fait pas attention au mérite. Toutes proportions gardées, le génie de Mercadante a des rapports frappants avec celui de Fénelon ; il en a l'onction et la sensibilité pleine de mesure. Fénelon s'inspirait d'Homère ; il aimait presque autant copier un beau passage de l'*Odyssée* qu'inventer. Mercadante est rempli d'inspirations dérobées à Cimarosa.

Les gens de lettres trouvent absurde le libretto d'*Elisa e Claudio* ; certainement on n'y rencontre point de ces jolis mots qui font la fortune du théâtre de *Madame*. Les situations sont amenées gauchement et sans esprit ; mais enfin il y a beaucoup de situations, elles sont frappantes, et le spectateur le moins attentif les comprend du premier abord. Dès le commencement du premier acte, c'est un père qui ouvre une porte fermée à double tour, et fait sortir son fils d'une prison où il le tient enfermé depuis un an. Ce fils reparaît chez sa maîtresse qui le croit infidèle. Des brigands payés par un père cruel viennent enlever ses deux enfants à cette malheureuse femme. Elle pénètre dans le palais du père de son amant, et les transports de sa juste douleur font une peur extrême à un vieillard imbécile qu'elle prend pour le marquis.

Toutes ces situations sont bien rendues par la

musique. Seulement il faudrait un peu plus de force. Le goût du public pèche par le défaut contraire. Rossini nous a accoutumés au tapage. Mercadante ne pouvait se présenter dans des circonstances moins favorables.

## XXXVII

### DÉBUT DE M^lle BLASIS DANS LA « DONNA DEL LAGO »[1]

La musique de cet opéra est plutôt épique que dramatique ; elle produit souvent l'effet de la romance, mais elle n'émeut guère. Je ne sais comment Rossini qui, avant la première représentation de la *Donna del Lago* (4 octobre 1819), n'était jamais sorti de l'Italie, a su donner à sa musique une couleur tout ossianique et une énergie sauvage extrêmement agréable. Le climat si beau de l'Italie, sa nature si vive et si animée touchent moins certaines âmes mélancoliques que les immenses solitudes des lacs d'Écosse et ses montagnes couvertes de genêts. La musique de la *Donna del Lago* rappelle avec un charme frappant ces sortes de sensations mélancoliques. On a dit qu'un grand poète est un miroir qui répète toutes les images sans

1. *Journal de Paris*, 21 décembre 1826.

garder l'impression d'aucune. A ce compte, jamais Rossini, dont le génie n'est rien moins que tendre et rêveur, n'a été plus grand poète que dans la *Donna del Lago.* Il avait été froid, sa partition ne touchait pas vivement les spectateurs ; il a eu le bon esprit d'introduire dans le second acte l'admirable quartetto de *Bianca e Faliero,* qui est peut-être ce qu'il a fait de plus pathétique.

Mlle Blasis, qui débutait par le rôle d'Elena, a obtenu un succès fort satisfaisant. Cette jeune personne, née à Marseille d'un père napolitain et d'une mère romaine, est plutôt belle que jolie. Mlle Blasis possède une voix agréable, et elle sait la conduire avec beaucoup d'adresse ; elle a réussi surtout dans les morceaux d'ensemble, et le public, assez froid jusqu'à la fin du second acte, a applaudi à deux reprises différentes le quartetto de *Bianca e Faliero.* Conseillons à Mlle Blasis de faire moins de gestes et surtout de sourire moins souvent.

Mlle Cesari, qui n'avait jamais joué en Italie le rôle de Malcolm, a été supérieure à tout ce que nous y avons vu. Elle a chanté, non pas en cantatrice consommée, mais comme une débutante qui un jour peut-être marchera sur les traces de Mme Pasta.

## XXXVIII

### REPRISE DE « TANCREDI »[1]

M^lle Césari a obtenu un véritable succès dans le rôle de Tancrède. Le public a eu la justice de ne pas la comparer à M^me Pasta ; mais la pauvre débutante se souvenait de ce talent sublime, elle tremblait au point de ne pas pouvoir prononcer les paroles de son rôle. M^lle Cesari a beaucoup de moyens : il lui manque de savoir les régler ; ses gestes sont trop multipliés et trop rapides, ce qui souvent produit de l'embarras ; le chant dure encore, et la cantatrice n'a plus de gestes pour compléter la peinture des sentiments qu'il exprime.

Le succès de M^lle Cesari a surtout été marqué dans les trois morceaux qu'el'e a ajoutés au rôle de Tancrède. Le duo qu'elle chante à sa première entrevue avec Aménaïde a paru un peu lent et un peu froid pour la situation, mais il a été chanté de la manière la plus satisfaisante par M^lle Cinti et la débutante. Le public a remarqué la première phrase d'un air que chante Tancrède lorsqu'il va cacher son désespoir dans la forêt, où bientôt il est surpris par les chevaliers de Syracuse.

1. *Journal de Paris*, 18 janvier 1827.

Tout porte à croire que le succès de M[lle] Cesari sera beaucoup plus remarqué à une seconde représentation. Le talent de cette jeune personne aurait besoin des leçons de M[me] Pasta ; on voit qu'elle a l'âme qu'il faut pour pouvoir imiter cette grande actrice. Les *dilettanti* se rappellent encore comment le talent de M[lle] Mombelli nous donna il y a deux ans une nouvelle édition de la *Cenerentola.* Cet opéra, qui semblait usé, fit l'effet d'une musique nouvelle ; tel est le genre de succès que M[me] Pasta obtient à Naples dans l'opéra d'*Otello.* Rubini, qui succède à Nozzari dans le rôle d'Othello, a voulu que la reprise de cet opéra eût lieu au théâtre *del Fondo.* Les jours où l'on donne *Otello,* les corridors de ce petit théâtre sont aussi remplis de spectateurs que les loges.

Tous les opéras nouveaux donnés dans les grandes villes d'Italie le soir du 26 décembre, premier jour du Carnaval, ont fait *fiasco.* Les théâtres moins riches, au lieu de faire composer un opéra nouveau, se contentent de donner un opéra non encore représenté dans la ville.

Un seul grand succès est venu attester le bon goût des personnes chargées de choisir les partitions : il a été obtenu par le *Crociato,* de Meyerbeer. Ce jeune compositeur est à Paris maintenant : pourquoi ne lui demanderait-on pas un *opéra nouveau* pour notre Théâtre Italien ? Quand nous croira-t-on dignes d'un plaisir dont jouissent trois

fois par an toutes les grandes villes d'Italie ? Il me semble que l'on peut tout attendre d'une administration qui a le bon esprit de réclamer de toutes parts des renseignements utiles. Nous devrons à ses premiers efforts le *Moïse*, que nous allons entendre en français à l'Académie royale de musique. On fait le plus grand éloge des paroles et des situations que l'auteur de *Sylla* veut bien placer sous la musique de Rossini.

## XXXIX

### DÉBUTS DE Mlle FERLOTTI DANS LA « PASTORELLA FEUDATARIA », MUSIQUE DE M. VACCAÏ[1]

Que de gens voudraient, comme M. Beaufils, pouvoir tout juger par ces deux mots si commodes : *c'est divin !* ou *c'est exécrable !* C'est surtout parmi les dilettanti que l'on trouve la manie des superlatifs. En faudrait-il conclure que ces messieurs ne sont pas bien sûrs de ce qu'ils sentent ? Toutes les premières représentations sont froides au Théâtre Italien ; ce n'est guère que le surlendemain, quand les journaux ont parlé, que les dilettanti se hasardent à être ivres de plaisir, ou à *chuter*.

La maestro Vaccaï n'a pas la vivacité de Rossini, mais quelquefois il imite assez bien la grâce de

1. *Journal de Paris*, 23 avril 1827.

Paesiello. Avec infiniment moins de talent, c'est à peu près le style de Mercadante. Nous ne concluerons point de ce jugement sévère qu'il ne faille pat entendre trois ou quatre fois sa *Pastorella Feudataria* avant de la juger. Le libretto est traduit, tant bien que mal, de *la Bergère Châtelaine* de Feydeau. Ces traductions réussissent fort mal : l'esprit d'un joli dialogue français ne peut pas se rendre dans une langue étrangère, et nos petites pièces de Feydeau n'ont pas assez de ces situations frappantes et fortes, nécessaires à la musique passionnée des Italiens.

Je n'ai jamais vu de peur égale à celle qui semblait avoir paralysé les moyens de la débutante, Mlle Ferlotti. Peu à peu, elle s'est remise, et l'on a pu entrevoir cette méthode parfaite qui, en Italie, l'a placée à la tête des cantatrices d'opéra-buffa. Le public a tort de ne pas encourager davantage les artistes qui arrivent à Paris en tremblant. Un public froid nuit à ses plaisirs en paralysant les moyens des chanteurs qui paraissent devant lui. Il s'en est fallu de peu que l'on ne sifflât la musique de Vaccaï. Que faire cependant ? Le public de Paris connaît tous les bons opéras de Rossini, à l'exception de la *Pietra di Paragone*, que l'on ne veut pas nous donner. Il nous faut du nouveau, et cependant nous nous obstinons à mal accueillir les opéras qui ont le plus grand succès en Italie. Que veut-on que fasse la direction ?

## XL

### SECOND DÉBUT DE Mlle FERLOTTI DANS LA « PASTORELLA FEUDATARIA »[1]

Mlle Ferlotti a chanté supérieurement ; elle a joué avec grâce et finesse le plus insignifiant des rôles. Le public, froid et peu nombreux, a été forcé d'applaudir. Mlle Ferlotti peut nous rendre les beaux jours de cette espèce d'opéra italien qui cherche à nous faire rire ; il me semble qu'elle serait moins bien placée dans l'*opera seria* : elle y serait froide et correcte. Or, depuis que nous avons vu Mme Pasta, ces qualités ne nous paraissent plus suffisantes. Mlle Ferlotti va continuer ses débuts par le rôle d'Elena dans la *Donna del Lago* ; tout nous fait espérer un grand succès.

Il est bien fâcheux pour nos plaisirs que la musique du maestro Vaccaï se soit trouvée si insignifiante. Ce qu'il faut surtout au théâtre Favart, ce sont des nouveautés. Mlle Ferlotti peut trouver un éclatant succès dans la *Donna del Lago*, et le théâtre rester vide.

Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde.

1. *Journal de Paris*, 28 avril 1827.

## XLI

### RICCIARDO E ZORAÏDE. » — « TORVALDO E DORLISKA », POUR LE DÉBUT DE M^lle^ GARCIA [1]

C'est dans la solitude qu'on a joué jeudi dernier *Ricciardo e Zoraïde.* Mlle Blasis chante assez bien, mais sans se départir d'une sage médiocrité qui n'est pas faite pour rappeler la foule au théâtre Favart. Donzelli a bien chanté, Bordogni lui-même a mis quelque chaleur dans son jeu.

On s'attendait à revoir Mlle Garcia dans *Torvaldo e Dorliska.* Rien de plus singulier que ce qui est arrivé le premier jour à cette chanteuse extrêmement distinguée. Elle a chanté supérieurement bien sa cavatine ; ensuite son talent s'est peu à peu éclipsé, et, à la fin du second acte, son chant n'était guère supérieur à celui des cinq ou six débutantes que nous venons de passer en revue depuis un an. Pour avoir une opinion arrêtée sur Mlle Garcia, il faut la voir une seconde fois.

Mlle Garcia est Espagnole ; elle n'est point parente du célèbre ténor de ce nom qui chante actuellement à New-York. Mlle Garcia a quitté Madrid il y a quatre ans ; elle a eu de grands succès en Italie ;

1. *Journal de Paris*, 13 mai 1827.

elle les mérite ; non que sa voix soit extraordinaire pour l'étendue, mais *elle plaît* : ce mot dit tout. La voix de M^lle^ Garcia est agréable, même *quando cala*, quand elle est légèrement au-dessous du ton. Le timbre de cette voix est à la fois sonore et *velouté* ; il a souvent une profondeur qui arrive à la force sans passer près de la dureté : voilà, ce me semble, le vrai charme des voix italiennes, et M^lle^ Garcia le possède supérieurement. Une telle voix fait supposer une âme susceptible d'éprouver ce que les passions ont de plus vif : or, c'est de passions vives que vit la musique italienne. L'*esprit* en musique ne peut se rendre que par les accompagnements : si le chant n'est pas dit avec l'accent d'une émotion profonde et contenue, il ne semble plus que le produit d'une serinette plus ou moins bien arrangée, et qui bientôt ennuie.

M^lle^ Garcia n'a pas été sans défaut le jour où elle a chanté pour la première fois, mais jamais elle n'a rappelé l'idée d'une serinette : ce seul fait la place bien au-dessus de la plupart de ses rivales.

M^lle^ Garcia était émue, elle prenait mal sa respiration, elle a manqué quelques gammes, mais nous le répétons, si elle eût chanté tout son rôle comme la cavatine, elle eût marqué sa place immédiatement à côté de M^lle^ Sontag.

On redonnera sans doute *Torvaldo e Dorliska*, et nous allons dire un mot des incidents de la pièce, afin d'éviter au lecteur la peine de parcourir le

plus plat des *libretti.* Nous ne doutons pas que, dans dix ans, si l'Opéra Italien subsiste encore, on ne distribue aux spectateurs *l'argument* de l'opéra du jour imprimé sur le revers d'une carte à jouer.

La jeune Polonaise Dorliska, Mlle Garcia, a rejeté les vœux d'un tyran de mélodrame, le duc d'Ordow (Zuchelli) ; elle a épousé Torvaldo (Donzelli). Le duc fait attaquer les deux amants, qui allaient je ne sais où. Torvaldo tombe, on le croit mort. Dorliska s'évanouit à la nouvelle de la mort de son amant ; mais il reparaît à ses yeux déguisé en bûcheron. Voilà une situation magnifique pour la musique, et que la partition de Rossini rend faiblement : le pathétique n'est pas le fort de ce grand compositeur.

Georgio (Pellegrini), geôlier comme on n'en voit point, veut délivrer le beau Torvaldo qui est confié à sa garde, et l'opéra finit par une révolte des sujets du duc d'Ordow, qui se défont du tyran Zuchelli, lequel a fort bien chanté.

Cet opéra de *Torvaldo*, joué à Rome en 1816, eut assez peu de succès. Le rôle du ténor fut écrit pour Donzelli. Galli et Remorini jouaient le tyran et le geôlier. Mlle Sala, aujourd'hui fort grande dame, faisait Dorliska.

On n'a pas été fort content de l'exécution du fameux Terzetto : *Ah ! quel raggio di speranza,* entre Donzelli, Pellegrini et Zuchelli. Donzelli a été fort infidèle à la mesure, peut-être même a-t-il

chanté le commencement de son air avec la vivacité qui ne doit paraître qu'à la *stretta.* Mais il faut pardonner beaucoup le jour d'un début. Si M$^{lle}$ Garcia, à une seconde apparition, peut chanter tout son rôle comme elle a dit la cavatine le premier jour, nous ne doutons pas que le théâtre Favart n'obtienne enfin un grand succès. C'est surtout dans le genre bouffe qu'il faudrait faire chanter M$^{lle}$ Garcia.

C'est dans le genre tragique que brillera M$^{lle}$ Pisaroni, qui assistait hier à la représentation de *Ricciardo e Zoraïde.*

Il faudrait remettre, pour M$^{lle}$ Garcia, la *Scuffiara* de Paesiello, ou tel autre bon opéra bouffon ancien dont Rossini ou M. Paër pourraient fortifier l'harmonie. On ferait deux finales avec deux airs pris dans quelque vieille partition inconnue de Cimarosa ou de Paesiello. Chacun de ces grands hommes a laissé cent cinquante opéras. L'harmonie allemande n'étant pas encore à la mode de leur temps, ils n'avaient aucun moyen de cacher l'absence des idées, et l'on trouve de charmantes *cantilènes* dans la plupart de leurs airs ou de leurs duos. Il est vrai que plusieurs de ces cantilènes ne seraient plus nouvelles pour nous. La délicieuse cavatine de Devienne : *Enfant chéri des Dames,* dans l'opéra des *Visitandines* (aujourd'hui *le Pensionnat de jeunes Demoiselles),* était depuis longtemps chantée par toute la France lorsque l'on

donna l'opéra de Mozart, où elle avait été prise et qui, dans un de ses airs, manqua de nouveauté. Voilà sans doute ce qui arrivera souvent quand tôt ou tard on en viendra à la seule ressource qui nous reste : *faire arranger d'anciens opéras de Cimarosa par MM. Paër et Rossini*, qui toucheraient les droits d'auteur.

## XLII

### SUITE DES DÉBUTS DE Mme PISARONI DANS LE ROLE D'ARSACE DE « SÉMIRAMIS [1] »

L'immense succès de Mme Pisaroni a été confirmé, mardi dernier, par l'une des réunions les plus nombreuses et les plus brillantes que l'on ait jamais vues au Théâtre Italien. On peut dire sans exagération que les amateurs de musique qui n'ont pas entendu au second acte de *Sémiramis* l'expression des sentiments d'Arsace au moment où il reçoit du grand-prêtre l'épée du roi son père, et bientôt après le duo d'Arsace avec Sémiramis, ne connaissent pas tout ce que peut la musique. Le triomphe de l'art du chant est d'autant plus frappant qu'il n'est que faiblement secondé par les accessoires, qui quelquefois contribuent au succès d'une grande cantatrice.

1. *Journal de Paris*, 8 juin 1827.

On ne peut blâmer dans la voix d'ailleurs très étendue de Mme Pisaroni que deux ou trois notes dont l'accent un peu guttural semble destiné plutôt à imiter le son du cor qu'à chanter. Comme les Marchesi, comme les Velluti, comme tous les excellents chanteurs, Mme Pisaroni fait beaucoup trop d'ornements, et souvent étouffe la pensée du compositeur sous le luxe des *fioriture*. Mais le public se laisse éblouir par ce luxe, et semble y trouver beaucoup de plaisir.

Samedi, nous verrons Mme Pisaroni dans le rôle de Malcolm de la *Dame du Lac*, où elle rétablira le grand air : *O quante lagrime !* que Mme Pasta y avait pris pour le placer dans *Otello*. Rien ne peut être plus curieux que de comparer les moyens, absolument différents, par lesquels ces deux grands talents rendent les mêmes phrases de chant. Depuis que l'on est accoutumé à ce qui peut manquer à la débutante sous le rapport des avantages extérieurs, la comparaison de son talent avec celui de Mme Pasta est le thème obligé de toutes les conversations du foyer. Rien au monde n'aurait été plus agréable que d'entendre le duo du second acte, entre Sémiramis et Arsace, chanté par Mmes Pasta et Pisaroni. C'est alors que nous pourrions dire avec vérité : *Aucun théâtre ne peut être comparé à celui de Paris* *.

M. *

# APPENDICES

# APPENDICES

## I

### NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE MOZART[1]

Les Italiens se moquent beaucoup des Allemands ; ils les trouvent stupides, et en font cent contes plaisants. J'offensais le patriotisme d'antichambre et me faisais des ennemis, lorsque je leur disais : qu'avez-vous produit dans le XVIII^e siècle d'égal à Mozart, à Frédéric le Grand et à Catherine ?

Wolfgang Mozart, celui des hommes chez qui la présence du génie a été le moins voilée par les intérêts prosaïques de la vie, naquit à Salzbourg, jolie petite ville située au milieu des montagnes pittoresques et couvertes de forêts, qui forment au nord le revers des Alpes d'Italie. Il fut un enfant célèbre ; dès l'âge de six ans, son père le promenait en Europe pour tirer parti de son habileté étonnante sur le piano.

Mozart vécut à Munich, où il se maria, et à Vienne,

1. Cette notice se trouve dans la deuxième édition de la *Vie de Rossini* (1824) à la suite de la préface ; elle est paginée IX-XII. Nous nous abstenons de rectifier les erreurs de dates qui s'y rencontrent.

où il fut toujours fort mal payé par Joseph II, qui affectait de préférer la musique italienne.

Il nous reste de Mozart neuf opéras avec des paroles italiennes :

*La Finta semplice.*

*Mithridate*, Milan, 1770.

*Lucio Silla*, Milan, 1773.

Ce sont deux ouvrages probablement médiocres et savants pour l'année 1773. Mozart, à l'âge de dix-sept ans, aurait-il osé s'écarter du style à la mode ? C'eût été l'infaillible moyen de se faire siffler par les amateurs à goût *appris*, qui partout forment l'immense majorité et la majorité bruyante. C'est surtout à cause de ces gens-là qu'il serait utile que, dans les discussions sur les arts, les journaux eussent le sens commun.

*La Giardiniera.*

*Idomeneo.*

Mozart écrivit cet opéra à Munich en 1781 ; il était alors éperdument amoureux. Je ne connais pas assez *Idoménée* pour dire si l'on y trouve une nuance particulière de tendresse et de mélancolie.

*Le Nozze di Figaro*, 1787.

*Don Giovanni*, Prague, 1787.

Je trouvai à Dresde, en 1813, le vieux bouffe Bassi, pour lequel avaient été écrits, vingt-six ans auparavant, les rôles de Don Juan et du Comte dans les *Nozze di Figaro*. On se moquerait de moi si je parlais de la curiosité respectueuse avec laquelle je cherchais à faire parler ce bon vieillard. Monsieur Mozart, me répondait-il, (quel plaisir d'entendre dire Monsieur Mozart !) Monsieur Mozart était un homme extrêmement original, fort distrait, et qui ne manquait pas de fierté ; il avait beaucoup de succès auprès des dames, quoiqu'il fût de petite taille ; mais il possédait une figure fort singu-

lière et des yeux qui jetaient un sort sur les femmes. A ce propos M. Bassi me raconta trois ou quatre petites anecdotes que je ne placerai pas ici.

*Cosí fan tutte, opera buffa.*

L'air *la mia Doralice* du ténor est rempli de grâce ; cela est bien autrement touchant que les plus jolies choses de Paesiello ; le *finale* surtout est délicieux à cause d'une certaine langueur voluptueuse qui forme le vrai caractère du style de Mozart, quand il n'est pas fort et terrible. C'est à cause de ces deux qualités réunies, le terrible et la volupté tendre que Mozart est si singulier parmi les artistes ; Michel-Ange n'est que terrible, le Corrège n'est que tendre [1].

*La Clemenza di Tito*, 1792.

Je ne sais si c'est à cause du goût affiché par Joseph II, mais Mozart, à la fin de sa carrière, s'italianisait d'une manière sensible. Il y a une distance immense de *Don Juan* à la *Clemenza.*

Mozart a laissé trois opéras allemands :

L'*Enlèvement du Sérail*, 1782.

Le *Directeur de Troupe*,

et le chef-d'œuvre intitulé :

*La Flûte enchantée*, 1792.

Le poème a ce degré de charmante extravagance et de singularité piquante qui prépare un triomphe facile aux littérateurs français, mais que nous avons dit si souvent être favorable aux effets de la musique. Cet art se charge d'ennoblir et de singulariser même les extravagances d'un génie vulgaire.

1. Le *finale* dont je parle rend sensible cette vérité, que la tranquillité est la condition essentielle d'un certain genre de beauté, par exemple la beauté de Dresde durant une belle journée d'automne. Ce *finale* est l'un des morceaux où la musique se rapproche le plus de la sculpture antique vue à Rome dans un musée solitaire et silencieux. (Note de Stendhal).

Mozart a laissé un nombre presque infini de chansons, de scènes détachées, de symphonies, et plusieurs messes, dont la plus célèbre est celle de *Requiem*, qu'il fit dans la persuasion qu'il travaillait pour ses propres funérailles, pressentiment qui fut accompli ; il crut que l'ange de la mort, caché sous la figure d'un vieillard, lui était venu commander cet ouvrage.

Mozart a su tirer un parti singulier des instruments à vent qui vont si bien à la mélancolie du Nord. Un petit morceau d'une symphonie de Mozart, orné par deux pages de phrases accessoires et explicatives, fera toujours une ouverture admirable pour tout opéra moderne. Né le 27 janvier 1756 Mozart cessa de vivre à Vienne le 5 décembre 1792 à trente-six ans. Si Mozart eût vécu en France, il n'y eût jamais eu de réputation, il était trop simple.

Les poétiques ne sont d'aucune utilité directe aux artistes qui doivent bien se garder de les lire ; il faut d'abord qu'elles agissent sur le public. Par exemple, s'il y avait en France une bonne théorie de la sculpture, le public ne supporterait pas une statue de Louis XIV en perruque et les jambes nues.

II

NOTES D'UNE ANCIENNE CANTATRICE SUR LE MAESTRO ROSSINI EN RÉPONSE A CE QU'EN A ÉCRIT DURANT L'ÉTÉ DE L'ANNÉE 1822 LE JOURNALISTE ANGLAIS A PARIS, DONT L'ARTICLE A ÉTÉ REPRODUIT DANS UN JOURNAL DE MILAN DE LA MÊME ANNÉE [1].

## ROSSINI

Je crois que ce nom suffira à éveiller la curiosité de tout le monde. Aucun artiste n'a jamais été l'objet d'autant de louanges et d'autant de critiques que ne l'a été Rossini. Et si ce seul nom ne suffit point à exciter la curiosité générale, je vous dirai bien vite que c'est une dame qui prend la plume pour le défendre contre de nombreux blâmes qui sans doute lui sont imputés à tort. J'ai éprouvé souvent l'envie de payer ce tribut à la Vérité. Ce n'est pas la difficulté de traiter un tel sujet qui m'a retenue jusqu'à ce jour, mais la crainte des indiscrets. En Italie, une dame qui écrit pour le public est un cas extraordinaire. J'aurai donc le courage d'élever la voix au milieu du silence de toutes et je parlerai de choses qui passionnent toutes les femmes italiennes, je veux dire de Rossini et de sa Musique. Je ne cherche pas les louanges, je n'ambitionne aucune récompense. J'écris pour rendre hommage à la Vérité.

1. *Chez Sassi, Bologne,* 1823. — *Voir notre préface. Nous imprimons en caractères romains les notes de la Righetti et en italiques celles du traducteur.*

Je veux mettre au point certains faits trop bizarrement racontés et crus sur parole avec une surprenante facilité et si je ne suis pas en état de citer des Auteurs et de me référer, comme font les savants, à la Musique des Grecs et des Égyptiens, je parlerai des œuvres modernes et dirai des choses, moi aussi, qui pourront mériter une certaine attention.

Un journal de Milan, paru au commencement de juin 1822, m'oblige à prendre la plume en faveur de Rossini. J'y trouvai tant d'inventions et tant d'erreurs que ma bile s'en échauffa. Cependant je m'aperçus que le mal était fait et que tout le monde s'en amusait. M'étant rendue à Ravenne pour entendre la Morandi, la Mariani et Tacchinardi et étant entrée au café de la Place, j'eus peine à me contenir. Ces messieurs riaient de tout leur cœur de l'adresse supposée que Rossini aurait mise sur les lettres destinées à sa mère. Que ne dirent-ils pas à ce sujet ! Je pris alors ma résolution : Il faut défendre, me dis-je, et la mère et le fils ! » Me voici donc prête à la lutte hardie. Laissons l'aiguille et entrons dans l'arène [1].

**Je devrais transcrire ici l'article du journal de Milan. Je le ferai mais non de suite. Je le diviserai en chapitres que je ferai suivre de mes observations.**

1. *Calembour intraduisible :* Lasciamo l'ago ed entriamo nell'agone.

## CHAPITRE I

*« Le nouveau journal anglais qui se publie à Paris donne divers renseignements sur la vie et la carrière musicale de Rossini. On les attribue à un voyageur français qui eut l'occasion de le connaître et de l'observer exactement. En voici la teneur par extraits :*

*Gioacchino Rossini est né à Pesaro dans le courant de l'année* 1791. *Il pouvait apprendre de son père bien des choses à l'exception de la musique. Son père l'instruisit dans la Religion catholique et lui fit lire l'Arioste. On assure que le reste de son éducation fut l'œuvre des femmes et qu'il eut peu de succès dans la carrière théâtrale comme chanteur, bien qu'il chante aujourd'hui au clavecin avec un goût et un brio particulier, notamment la cavatine de Figaro et l'air de la Calomnie de Bartolo dans le* Barbiere di Siviglia.

*Rossini composa ensuite des chansons dans le style alors à la mode. Celles-ci se firent remarquer par leur vive originalité et lui valurent de la part de riches dilettanti vénitiens un engagement pour écrire un opéra.*

*Il était encore extrêmement jeune et plein de fougue, aussi le directeur du théâtre n'avait-il pas grande opinion de son talent et se montrait peu disposé à courir le risque de monter un opéra de sa composition, mais les dilettanti qui avaient eu l'idée de l'entreprise et qui pressentaient sans doute tout ce dont Rossini était capable, obligèrent le directeur à traiter avec lui. Son premier opéra était*

*écrit dans le style alors à la mode et ne s'en écartait que par quelques traits originaux. Il remporta néanmoins un très grand succès. Aussitôt après, Rossini composa quelques-unes de ses meilleures partitions : La* Pietra del Paragone, Tancredi, *l'*Italiana in Algeri, *mais pour en apprécier la valeur il faut les avoir entendues à Milan ou à Venise. Il faut en particulier avoir entendu chanter l'*Italiana in Algeri *par une* prima donna *et deux* primi buffi *comme la Marcolini, Paccini et Galli. La musique de* Tancredi *se répandit en Italie avec une incroyable rapidité. La musique de la cavatine :* Di tanti palpiti *est prise d'une mélodie grecque, d'autres disent d'une litanie catholique qui se chante par les rues de Bologne — et que Rossini avait entendue dans l'une des petites îles qui entourent la lagune de Venise.*

*Soit paresse, soit autre motif, Rossini a les ouvertures en aversion particulière, c'est pourquoi il fait souvent servir la même à plusieurs de ses opéras.* »

N'est-il pas permis de douter que la paternité de ce qu'on répand sur le compte de Rossini doive être attribuée à un voyageur français ? Tout cela n'a-t-il pas été fabriqué à Paris d'après de vagues renseignements et surtout d'après les racontars des chanteurs qui se trouvent dans la capitale ? Quoi qu'il en soit, je m'adresserai toujours à Monsieur le Journaliste anglais auquel je dédie les respectueuses observations qui vont suivre, ayant conçu pour lui une estime particulière en raison de l'exactitude de ses informations.

Gioachino Rossini est né à Pesaro l'année 1791.

M. le Journaliste anglais se trompe fort lorsqu'il dit que Rossini pouvait apprendre de son père bien des choses à l'exception de la musique. Tout au contraire la musique était la seule chose qu'il pouvait apprendre

de son père et non à connaître l'*Arioste*, puisque son père jouait par profession du cor de chasse. Je l'ai moi-même entendu jouer plus d'une fois dans les églises, les concerts et les théâtres. On voit bien que M. le Journaliste ne connaît ni le père ni le fils.

Qu'ensuite le maestro Rossini ait été instruit par son père dans la Religion catholique, je le crois sans peine. Rossini né à Pesaro et emmené à Bologne à l'âge de 6 ans, fut élevé dans les principes de la religion catholique au sein de sa famille et grâce à l'enseignement public et privé, de la même manière que M. le Journaliste anglais aura été instruit dans la Religion réformée.

Que l'éducation de Rossini ait été l'œuvre des femmes ; avant d'en convenir, j'estime nécessaire de faire une distinction : s'agit-il de l'éducation domestique ou de celle qu'on reçoit dans les Écoles ? Certainement Rossini reçut la première de sa mère et de ces femmes qui remplaçant nos mères nous aident à balbutier nos premiers mots, à exprimer nos premières pensées. Jusqu'ici M. le Journaliste a raison, mais sur l'autre point il a grand tort. Rossini à peine âgé de 7 ans fut l'élève de Dom Angelo Tesei, célèbre maître de chapelle de cette ville et profita si bien de ses leçons qu'il commença dès l'âge de 8 ans à chanter la partie de soprano dans les églises de Bologne et devint grâce à cette pratique un chanteur des plus exercés. Moi-même étant encore petite fille j'admirais la manière dont, à un âge si tendre, il déchiffrait la musique à première vue et il me semblait incroyable qu'un maître de chapelle pût avec une telle assurance de succès lui confier la partie principale du *Laudamus te* par exemple ou même du *Qui tollis*. Pourtant Rossini exécutait tout avec une telle précision, une telle *maestria* qu'on fit appel à lui pour chanter le rôle du fils dans la *Camilla* de Paer lorsqu'on la repré-

senta sur le théâtre Zagnoni. Rien de plus émouvant, rien de plus tendre que le beau canon : *sento in si fiero istante*. Les Bolonais prédirent dès ce jour que Rossini serait un des plus célèbres chanteurs d'Italie. Ils ne se trompèrent pas : Rossini montre effectivement dans ses compositions une connaissance approfondie de cet art divin. Le chant des rôles destinés à Davide, à Nozzari, à Garcia, à la Marcolini, à sa femme ou à moi-même (oui, à moi) justifie pleinement mon assertion.

Mais ici pour la gloire de Rossini et de Bologne et en hommage à la vérité des faits, il faut revenir un peu en arrière. En parlant de l'éducation de Rossini au point de vue de l'art du chant, on ne doit point laisser de côté celle qu'il reçut comme compositeur de musique. Le journaliste anglais qui en sait autant sur Rossini que moi sur l'Empereur de la Chine, ne s'occupe point de faire connaître à ses confrères à quelle source Rossini a puisé les principes qui le portèrent ensuite à une telle célébrité. Dom Tesei, après l'avoir instruit dans les secrets du chant, commença à lui enseigner les premières règles du contrepoint. Ensuite à l'âge de 14 ans, il fut envoyé à l'école du très célèbre Père Stanislas Mattei. Ce grand maître ne fut pas longtemps à s'apercevoir qu'il avait à faire à un génie extraordinaire, impatient des chaînes de la discipline scolastique. Malgré cela, il lui enseigna son art avec une extrême habileté et lui donna une instruction musicale appropriée à sa nature. De fait Rossini, en 1808, fit ses débuts comme compositeur. Ses premiers essais furent entendus avec admiration. Les Archives du *Liceo Filarmonico* de Bologne conservent encore la première symphonie qu'il composa et sa première cantate. Je conclus de tout ceci que si Rossini a, comme il est vrai, vu le jour à Pesaro, c'est dans notre ville qu'il a reçu son éduca-

tion, qu'il a fait ses études, qu'il a connu la gloire. Bologne fut sa mère et c'est en cette ville qu'il a fixé sa résidence.

A ma connaissance, Rossini après la *Camilla* ne chanta jamais plus sur le théâtre. Par conséquent M. le Journaliste tombe d'erreur en erreur lorsqu'il dit que Rossini eut peu de succès comme chanteur dans sa carrière théâtrale. On ne saurait appeler carrière une expérience unique. Ce n'est pas non plus un faible succès que celui qui, chaque soir, lui vaut des applaudissements chaleureux.

Ainsi qu'il chanta en ses jeunes années dans les églises et sur le théâtre, de même il chanta délicieusement en tous temps, et non seulement *aujourd'hui*, dans les salons en s'accompagnant sur le piano-forte. M. le Journaliste anglais insiste sur la cavatine de Figaro et sur l'Air de Bartolo dans le *Barbiere di Siviglia*. Et combien d'autres airs, composés même par d'autres que lui, il chante au piano-forte de manière à surprendre les auditeurs ! Il a chanté bien souvent des morceaux sublimes de Paesiello, de Cimarosa et de Mayer. Je l'ai entendu chanter avec un plaisir infini, partagé d'ailleurs par toute l'assistance, certains morceaux de l'opéra : la *Grotta di Trofonio* du maestro Salieri. La manière expressive dont Rossini chante au piano-forte est sans égale. J'ai vu à Rome et à Naples les plus grands seigneurs lui faire mille caresses pour le décider à venir un soir faire l'ornement de leurs salons. Moi-même, je l'ai vu récompensé par une main auguste, après avoir charmé l'assistance par son chant au piano-forte.

Que Rossini ait composé des chansons dans le style d'autrefois, c'est possible, mais pour mon malheur je n'en ai jamais entendu et pourtant, de 15 ans à 19 ans, j'ai eu l'occasion de le voir souvent.

Il est absolument faux que les dilettanti de musique à Venise lui aient procuré un engagement pour écrire un opéra et que cet opéra ait été le premier qu'il ait composé. Le premier opéra de l'illustre maestro ne fut pas la *Pietra del Paragone*, comme on l'affirme, mais l'*Equivoco Stravagante*, livret de Gasparri de Florence. Voici comme les choses se passèrent : la Marcolini chantait à Bologne (en 1811) et on y représentait l'opéra *il Marc' Antonio*. Rossini tenait le clavecin et Pavesi (qu'il ne s'en offense pas !) doit en grande partie à Rossini le vif plaisir que suscita partout cette partition, car c'est lui qui y introduisit le célèbre duetto du maestro Generali : *Se ti guardo, o mia ragazza* et le beau quintetto du second acte également de Generali. Rosich et Vaccani chantaient avec la Marcolini. On représenta l'opéra : *Oro non compra Amore* de Portogallo. On devait donner 50 représentations. On pensa que Rossini aurait volontiers composé un opéra pour la Marcolini. On le lui proposa et il accepta avec joie. Mais hélas, Rossini avait à compter avec les préjugés et avec de nombreux jeunes gens, dont il était le rival en beauté et en élégance. Bref, l'*Equivoco Stravagante* fut froidement accueilli, bien que le compositeur eût été appelé sur la scène et ait reçu des témoignages d'approbation partielle.

Tandis que Rossini composait l'*Equivoco stravagante* il s'occupait d'autre part à mettre en musique le *Demetrio e Polibio* pour la famille Mombelli. Cet opéra remporta un immense succès partout où il fut représenté. Mombelli n'oubliera certainement pas les succès qu'il lui procura dans la capitale de la Lombardie.

La *Pietra del Paragone* fut composée par Rossini à Milan et a remporté un grand succès. Il est exact que les opéras l'*Italiana in Algeri* et *Tancredi* se répandirent

en Italie avec une extrême rapidité. Je conviens aussi que la Marcolini, Paccini et Galli ont beaucoup contribué à mettre en valeur l'*Italiana in Algeri.* Mais il ne faut pas en conclure que les autres ne valaient rien. Zamboni égalait certainement Paccini, lorsqu'il représentait à Rome cet opéra classique *pour son effet.* J'ai chanté 39 soirs de suite à Rome le rondo : *Pensa alla patria,* et on ne doit pas m'accuser d'orgueil si je cite un fait. Et si Botticelli Bartolomeo ne valait pas Galli, Garcia qui jouait le rôle de Lindoro n'était pas inférieur à Gentili, ni à aucun autre ténor plus renommé.

Rossini depuis sa première enfance jusqu'à 19 ans, demeura toujours à Bologne. Dans ces conditions si la prétendue litanie catholique se chantait par les rues de cette ville, il n'avait aucunement besoin d'aller dans les îles vénitiennes pour la connaître. Je puis d'ailleurs assurer qu'il n'y a pas de litanie bolonaise qui ait pu donner naissance à l'*allegro* de la cavatine : *Di tanti palpiti.* Je suis née sur le « petit Rhin [1] », je suis catholique, j'ai récité, j'ai chanté et je chante les litanies de la Sainte Vierge, mais je n'ai jamais reconnu en elles un motif mélodique rappelant même de loin cette cavatine. C'est à mes concitoyens de dire si j'ai manqué de pénétration ou si ma mémoire s'est montrée cette fois infidèle.

Et puis M. le Journaliste s'imaginerait-il par hasard diminuer par cette assertion le mérite d'une si belle cavatine ? Quand bien même Rossini se rappelant la prétendue litanie l'aurait adaptée aux paroles : *Di tanti palpiti, di tante pene...,* aurait-il commis une faute

1. *Le petit fleuve qui passe à Bologne se nomme Reno comme le Rhin en italien.*

si grave ? Mayer ne s'est-il pas souvenu dans les beaux chœurs de la *Ginevra* des cantilènes nocturnes des montagnards écossais ? Je crois qu'il est permis à un compositeur d'utiliser dans ses œuvres les motifs mélodiques que le peuple dans sa joie a su inventer. J'en appelle à Cimarosa qui dans son opéra *Giannina e Bernardone* a placé le chant populaire : *Liron Lai Lera, Liron Lai Là*, pour le plus grand profit de l'entreprise théâtrale qui donnait la pièce.

J'ignore si Rossini éprouve une aversion particulière pour les ouvertures. Je lui attribuerais plutôt, comme le suppose aussi M. le Journaliste, une sorte de nonchalance qui l'a empêché d'en composer une différente pour chacun de ses opéras. Toutefois les ouvertures de l'*Italiana in Algeri*, de *Tancredi*, de la *Cenerentola* et de la *Gazza ladra* et tant d'autres qu'il a composées suffisent à prouver que le génie de Rossini n'est pas ennemi des symphonies.

## CHAPITRE II

« *A son grand succès de compositeur de musique Rossini unit bientôt des triomphes d'une autre nature. Du jour où il produisit la* Pietra del Paragone *à Milan, il occupa une place honorable parmi les maîtres italiens. Dans cette ville il suivit plus qu'ailleurs l'exemple de Mosca dans l'emploi du crescendo. Mosca, ce compositeur qui parmi tant d'opéras n'en compte qu'un seul qui soit bon :* I pretendenti delusi.

*Dans une ville d'Italie Rossini cédait bientôt au destin*

*trompeur des hommes arrivés jeunes à la gloire, et pris par les charmes d'une avenante et aimable dame, il composait à son piano-forte, à ses côtés, la majeure partie des airs qui ensuite étaient exécutés dans ses opéras et qui ne pouvaient être plus heureusement inspirés. On affirme qu'il n'écrit à personne si ce n'est à sa mère à laquelle il adresse ses lettres de cette manière originale* : « All' Illustrissima Signora Rossini, madre del celebre maestro a Pesaro. »

*Tel est le caractère de l'homme. Moitié au sérieux, moitié en se moquant, il feint souvent la modestie. Il semble parfois ignorer sa gloire, mais montre d'autres fois qu'il a conscience de sa valeur.* J

Je laisse à d'autres le soin de parler des triomphes de Rossini d'une autre nature.

Je sais qu'il est marié à une dame belle et aimable et je forme des vœux pour son bonheur.

Il est vrai que Rossini a pris une place honorable parmi les compositeurs italiens après avoir écrit l'*Ita liana in Algeri* et *Tancredi.* Rossini n'a pas employé les *crescendo* de Mosca seulement à Milan, mais partout. J'ai bien souvent entendu dire que Rossini devait l'usage de ses *crescendo* à Generali, mais il n'en est redevable qu'à lui-même. Il a observé que le public aimait le bruit et qu'il éclatait en applaudissements en écoutant le fracas d'une multitude de notes. Il s'est inspiré de l'expression du discours naturel. Dans la chaleur de la discussion l'homme s'échauffe de plus en plus et élève le ton de sa voix. Rossini s'est inspiré de l'effet de ce *crescendo* naturel et l'a employé dans ses compositions. Mais il est à noter qu'il ne fait pas de ce procédé un emploi continuel et systématique et que bien souvent on lui fait honneur de ce qui n'est qu'une rencontre

accidentelle. Dans la *Romance* par exemple de Desdemone dans *Otello* ou la cavatine des *Palpiti*, en résumé lorsqu'il cherche à exprimer la tendresse et la passion, il se garde d'employer les timbales et les cuivres. Dans ses quartetti, ses quintetti et ses finale, il donne parfois au mouvement de sa musique une rapidité extraordinaire et je voudrais voir un de ces morceaux finir avec la langueur de l'air de Paesiello : *Mio ben quando verrà.* Tous les compositeurs anciens et modernes finissent leurs morceaux d'ensemble avec force et vigueur et lorsque dans les églises un motif mélodique délicat intervient dans le finale des *Kyrie* et des *Gloria*, ce n'est que pour mettre mieux en valeur le *crescendo* qui suit. J'en appelle à l'expérience des amateurs.

Il se peut fort bien que, dans une ville d'Italie, assis au piano-forte avec une belle et jeune dame, Rossini ait reçu l'inspiration de suaves cantilènes. Mais cela pourrait bien être une invention spirituelle. Cela fait bien de le dire, même si ce n'est pas vrai. Je dois cependant reconnaître que mes renseignements confirment plutôt ceux de M. le Journaliste anglais. J'ai moi-même entendu plusieurs soirs cette belle et jeune dame avec Rossini et aussi avec Paganini improviser au clavecin des mélodies capables d'apaiser comme celles d'Orphée les enfers en furie. Les Bolonais qui ont l'*esprit sain* sauront découvrir sans aucun doute, *sous le voile transparent de mon discours*, qui était la belle *diva* à laquelle je fais allusion.

En revanche, l'adresse supposée des lettres que Rossini écrit à sa mère est une simple charge. Elle est invariablement formulée ainsi : « *Alla Signora Anna Rossini.* Bologna. » Les employés de la poste peuvent l'attester. Parfois, il trace en marge de cette adresse un signe conventionnel qui devra faire connaître immédia-

tement à sa mère un événement qui l'intéresse. Par exemple lorsque son *Sigismundo* ne réussit pas à Venise, Rossini dessina sur l'enveloppe de sa lettre à sa mère un *fiasco* pansu. Un autre de moindre volume lui annonça le médiocre succès de *Torvaldo e Dorliska.* Mais jamais Rossini n'écrivit *alla illustrissima signora Rossini, madre del celebre maestro a Pesaro.* Rossini sait bien que sa mère habite Bologne et non Pesaro. Ce sont là des contes plaisants, bons pour les Parisiens qui sont fort loin de nous, mais non pour des habitants de Naples, de Rome et de Bologne.

## CHAPITRE III

« *A son retour à Pesaro, Rossini fut exempté par faveur spéciale de la conscription militaire. De là il se rendit à Bologne où il ne remporta pas de moindres triomphes qu'à Milan. Il enthousiasma le public et le beau sexe se déclara avec passion en sa faveur. Les rigoristes de Bologne qui raisonnaient sur la musique avec autant de sévérité que l'Académie de Paris sur la langue française, lui reprochèrent non sans raison, d'avoir fait quelquefois des fautes de grammaire dans ses compositions. Rossini reconnut le bien fondé de ces reproches, mais fit observer que ces fautes ne se seraient pas rencontrées s'il avait pu relire son manuscrit.* « *Que voulez-vous, ajouta-t-il, je n'ai que six semaines pour composer un opéra. Le premier mois se passe en amusements et en distractions. Durant les quinze derniers jours, j'écris un morceau chaque jour que l'on distribue immédiatement entre les chanteurs.*

*Vous voyez bien que je n'ai pas le temps de revoir les accompagnements.* »

J'ai entendu dire et je me rappelle parfaitement que Rossini en considération de son talent exceptionnel fut exempté par faveur spéciale des lois de la conscription ; mais cela ne se passa pas à Pesaro que Rossini n'a plus revu depuis le jour de sa naissance jusqu'au moment où il y fit représenter sa *Gazza ladra*, c'est-à-dire à une époque où les lois de la conscription avaient depuis plusieurs années cessé d'être en vigueur dans ce pays. D'ailleurs je crois que la mère patrie aurait eu un faible défenseur dans le bras de Rossini. Il a toujours évité toute action périlleuse. Il est né pour une tranquillité heureuse.

Il est parfaitement vrai que les rigoristes bolonais attaquèrent Rossini à propos des fautes de grammaire, qu'ils relevaient dans ses opéras. Je ne sais s'ils avaient raison, car je ne connais rien à ces questions ardues. Je veux néanmoins comme tant d'autres donner mon avis à ce sujet. A ses débuts, Rossini, inspiré par un génie extraordinaire, composait sans effort, l'âme pleine d'idées neuves et de chants nouveaux. Ayant conscience que les règles de la musique contemporaine ne sont pas des conventions obligatoires, il les enfreignit et crut pouvoir le faire impunément. Aussi brillant qu'inventif, vingt ou vingt-deux jours lui suffisaient pour composer un opéra. Les critiques des puristes tentaient en vain d'endiguer ce torrent, Rossini triomphant, pour la plus grande gloire de l'inspiration, renversa tous les obstacles et se fraya la route avec sa musique à travers les nations les plus cultivées. Les règles sans doute en souffrirent, mais comme l'effet était prodigieux, il s'en fallait de peu que l'absence de règles ne devînt

elle-même une règle et que la faute ne devînt le précepte. Dans les choses humaines, le plus souvent on juge d'après l'effet et s'il pouvait arriver que je fusse capable sans apprentissage d'inventer de nouveaux chants, de nouvelles mélodies et de les faire goûter au public, quelle que fût mon ignorance des combinaisons harmoniques, je m'estimerais et je serais estimée une femme de grand mérite.

Les premiers musiciens ne connaissaient sûrement pas les règles de l'art, pourtant ils furent les pères et les inventeurs de cet art. Il en fut de même des premiers peintres et des premiers poètes. Connait-on un précurseur de Shakespeare, le plus grand tragique de l'Angleterre ? Je m'écarte beaucoup de mon sujet, je le vois, mais l'exemple est applicable à mon cas. Barilli, célèbre chanteur bouffe, sans étude de son art, a remporté longtemps les succès les plus flatteurs sur les théâtres d'Italie et de France. La Bauti, la Gafforini, si l'on doit en croire Pietropoli, ne savaient pas grand'-chose des règles de l'art, mais elles excellèrent dans cet art qui sait vaincre les cœurs et enrichir les *impresari.* Rossini avec cet art subjugua le monde, réforma pour ainsi dire la musique et put dire avec vérité : Si vous voulez de la musique, vous devez frapper à ma porte. Et vous, grands rigoristes, vous, temples des règles et du savoir, il faut vous renier vous-mêmes puisque votre musique ne procure que les charmes du sommeil. Les peuples d'Italie, de France et d'Allemagne l'abandonnent après un seul essai. Ils accourent entendre les douceurs de mes mélodies et les portent aux nues.

Mais Rossini, bien qu'il ne fût pas atteint par les critiques de ses contemporains, voulut absolument supprimer, pour ainsi dire, sa première veine d'invention et tenter une autre route. Il s'éprit de la science harmo

nique et se mit en quête de nouvelles et obscures combinaisons, mais il ne parvint pas, semble-t-il, aux heureux résultats qui avaient couronné ses premiers efforts. Si l'on pense à certains de ses opéras écrits à Naples, on verra si mon opinion n'est pas justifiée. Le *Mosè* par exemple, cet opéra qu'on appelle classique en raison de la pureté de son style, n'a pas toujours été applaudi lorsqu'il n'était pas interprété par madame Colbran et par MM. Davide, Nozzari et Benedetti. Dans ces conditions à qui va le succès ? Le triomphe est dû tout entier à Rossini lorsque ses opéras, même chantés par des artistes médiocres, se font applaudir dans le monde entier. L'*Italiana in Algeri* a été chantée par les plus faibles acteurs et a toujours été acclamée et fêtée. On en peut presque dire autant du *Turco in Italia* et du *Barbiere di Siviglia.* Parlez-moi maintenant d'*Armida*, de *Maometto* ou de *Mosè !* Peut-être va-t-on me faire remarquer que je ne dois pas confondre les opéras sérieux. et les opéras bouffes. Les premiers, dira-t-on, doivent être toujours bien chantés, tandis que les seconds se soutiennent plus aisément grâce au jeu des acteurs ou à la beauté de la *prima donna.* Ce n'est pas toujours vrai.

Un opéra bouffe même froid et stupide peut se soutenir de cette manière sur un théâtre d'Italie, mais l'opéra qui ne sera pas beau par lui-même ou riche en mélodies nouvelles n'excitera jamais l'enthousiasme d'une nation cultivée toute entière. C'est de ces ornements que se parent richement l'*Italiana in Algeri* et les autres opéras dont j'ai cité les noms plus haut. Enfin, si l'on veut que je réponde précisément à l'objection, j'invoquerai *Demetrio e Polibio, Baldassare, Tancredi, Aureliano, Inganno Felice,* tous opéras sérieux (à l'exception du dernier qui est de demi-carac-

tère), dans lesquels brille le feu du premier génie de Rossini et qui plaisent même lorsqu'ils ne sont pas chantés par Mme Colbran, par Davide, par Benedetti et par Nozzari.

Je ne sais si Rossini a jamais déclaré qu'on ne lui donnait que six semaines pour faire un opéra et qu'il composait seulement durant les deux dernières semaines un morceau par jour qu'on distribuait à mesure aux chanteurs et je ne saurais convenir que Rossini ait jamais dit qu'il ne lui restait pas assez de temps pour revoir les accompagnements.

J'ai été à Rome avec Rossini au carnaval des années 1816 et 1817 durant lesquels il a composé le *Barbiere di Siviglia* et la *Cenerentola* et j'ai vu que le premier de ces opéras lui a donné du travail et de la peine et qu'il n'a pas commencé à s'en occuper quinze jours avant de le porter sur le théâtre. La *Cenerentola* fut plutôt écrite à la hâte. Rossini dans la force du génie n'avait pas besoin de revoir l'instrumentation. Je voudrais qu'encore aujourd'hui il voulût bien se dispenser de cette peine.

## CHAPITRE IV

« *Rossini eut des engagements pour toutes les villes d'Italie. Il pouvait écrire quatre ou cinq opéras par an. De cette manière il voyagea de* 1810 *à* 1816 *de Venise à Milan, de Naples à Rome, de Bologne à Ferrare, demeurant trois ou quatre mois dans chacune de ces villes.*

*De nombreux* impresari *se sont enrichis avec les œuvres de Rossini.* »

Rossini, après l'*Equivoco stravagante*, n'écrivit plus jamais pour le théâtre de Bologne. Pour celui de Ferrare, il composa seulement le *Baldassare o il Ciro in Babilonia*, livret du comte Aventi, et je conviens avec M. le Journaliste anglais que beaucoup d'*impresari* se sont enrichis avec la musique de Rossini. On n'en saurait dire autant de tous les artistes qui ont chanté ses opéras.

## CHAPITRE V

« *Ce compositeur, après le succès d'un de ses opéras, a coutume d'écrire à sa mère et d'envoyer à son père les deux tiers de la somme qu'il a reçue et bien qu'il ne voyage qu'avec huit ou dix sequins en poche, il est l'homme le plus gai de la terre et se moque des sots qu'il rencontre en chemin. Un jour se rendant à Reggio, il dit à ses compagnons de voiturin qu'il était un maître de musique ennemi mortel de Rossini. Sur-le-champ il improvisa une critique des plus terribles contre ses meilleurs airs et les chanta afin de démontrer combien composait misérablement le fameux Rossini.* »

En vérité, si l'auteur s'est proposé de parler ici des mérites de Rossini, ce chapitre vient assez mal à propos. L'anecdote de Reggio est peut-être véridique, mais j'en connais d'autres beaucoup plus jolies. On ne peut trouver parmi les humains un esprit plus désin-

volte. Je l'ai vu, il y a quelques années, à un grand dîner raconter et mimer à ses compagnons de table la chute de son *Sigismundo*. Rappelant lui-même les sifflets vénitiens, il en faisait entendre le bruit jusqu'aux appartements les plus reculés. Il répétait les imprécations dont on l'avait accablé et témoignait la plus complète indifférence pour ce désastre.

## CHAPITRE VI

« *Rossini ayant accepté un engagement pour Rome, son* impresario *s'étant vu refuser plusieurs livrets par la censure, lui proposa d'écrire une musique nouvelle sur le* Barbier de Séville. *Le maître de Pesaro était d'abord fort perplexe. Il se décida à écrire à Paesiello pour avoir son consentement. Celui-ci le lui donna, ne doutant pas d'un résultat heureux pour lui.*

*Rossini montra la lettre à tous les dilettantes et publia à ce sujet un avertissement dans le* libretto. *Il composa son* Barbiere *en treize jours et il a avoué que le cœur lui battait fort lorsqu'il prit place au piano-forte.*

*Les Romains trouvèrent le commencement de cet opéra ennuyeux et très inférieur à celui de Paesiello. Un air chanté par Rosine*: Io sono docile, *parut exprimer plutôt les cris insolents d'une virago, que la douce plainte d'une jeune fille amoureuse. Le duetto entre Rosine et Figaro reçut les premiers applaudissements. L'air de la Calomnie fut trouvé très beau. Il ressemble beaucoup à celui de la* Vengeance *dans les* Noces de Figaro *de Mozart. Cet opéra eut un destin singulier : à la première*

*représentation il ne réussit pas et à la seconde il fut accueilli avec enthousiasme, malgré cela, les critiques romains trouvèrent que Rossini était demeuré au-dessous de tous les grands compositeurs dans l'expression des passions tendres : les trilles compliqués et les roulades dans lesquels Rosine se perd et qui ont été tant applaudis à Paris furent presque sifflés à Rome. On disait que si Cimarosa avait composé le* Barbiere *la musique en eût été plus comique et plus tendre et l'on avait la conviction que Rossini était demeuré inférieur à Paesiello dans le quintette* : Buona sera, *avec lequel on envoie coucher Basile.* »

Maintenant, M. le Journaliste anglais, c'est à moi de parler, moi pour qui Rossini a écrit le rôle de Rosine dans le *Barbiere di Siviglia.*

La censure n'a rien à voir avec Rossini ni peu, ni prou. Le poète Ferretti fut chargé d'écrire un livret pour le théâtre de l'Argentina dont le rôle principal fût destiné au ténor Garcia. Ferretti proposa le sujet d'un officier épris de son hôtesse et contrarié dans ses premières amours par un homme de loi. L'argument parut assez banal à l'*impresario.* Il laissa de côté Ferretti et s'adressa à un autre poète le Sig^r^ Sterbini. Celui-ci avait été malheureux avec *Torvaldo e Dorliska.* Il voulut prendre sa revanche. Il s'entendit avec Rossini sur le choix du sujet et ils tombèrent d'accord pour reprendre le *Barbiere di Siviglia.* Rossini n'écrivit pas à Paesiello comme on le dit, sachant bien qu'un même sujet peut être traité avec succès par plusieurs artistes. Combien d'auteurs tragiques, au XVIII^e^ siècle n'ont-ils pas composé de *Mérope* ? L'*Olimpiade* fut mise en musique presque en même temps par Cimarosa et par Paesiello, sans que l'un ait songé

à demander à l'autre son consentement. Rossini inséra dans l'Avis au lecteur une note pour déclarer qu'en choisissant un sujet déjà traité par Paesiello avec tant de *maestria* il ne songeait en aucune façon à faire injure au grand musicien. Cet avis contribua peut-être au mauvais succès de la pièce. Que ne dit-on pas à ce propos dans les rues et les cafés de Rome ! Les envieux et les médisants prétendaient que Rossini avait déjà épuisé sa première veine et s'étonnaient grandement que le noble *impresario* du théâtre Argentina l'eût engagé pour écrire un opéra. Tous se mirent en mesure de ruiner l'ouvrage et pour mieux réussir commencèrent à blâmer Rossini d'avoir choisi un sujet déjà traité par Paesiello. « Voyez, criait-on dans les cercles, quel peut être l'orgueil d'un jeune homme inconsidéré ! Il se propose de faire oublier le nom immortel de Paesiello. Tu verras, insensé, tu t'en repentiras ! »

En pareil cas, les amis ne servent pas à grand chose, et leur prudent silence anime et échauffe les adversaires. Par une condescendance malheureuse, Rossini, plein d'admiration pour le ténor Garcia, lui avait laissé composer les ariettes qui devaient être chantées après l'introduction, sous les fenêtres de Rosine. Il pensait ainsi renforcer le caractère espagnol de la pièce. Garcia effectivement composa ses airs sur des motifs tirés de chants amoureux de l'Espagne.

Mais Garcia après avoir accordé sa guitare sur la scène, ce qui fit rire les malintentionnés, chanta avec peu d'inspiration ses cavatines qui furent accueillies très froidement. J'étais prête à tout. Je montai toute tremblante l'échelle qui conduisait au balcon où je devais paraître pour dire seulement ces mots :

*Segui, o caro, deh segui cosi.*

Les Romains ayant eu l'occasion de me combler d'applaudissements dans l'*Italiana in Algeri* s'attendaient à ce que je les méritasse encore une fois par une cavatine aimable et amoureuse. Quand ils entendirent ces seuls mots, ils protestèrent violemment et sifflèrent. Il arriva après cela ce qui devait nécessairement arriver. La cavatine de Figaro, admirablement chantée par Zamboni et le beau duo entre Figaro et Almaviva, chanté par Zamboni et Garcia, ne furent pas même écoutés. Enfin je parus sur la scène et non plus à la fenêtre, avec le prestige d'un succès qui s'était maintenu durant les 39 représentations précédentes. Je n'étais pas vieille, M. le journaliste, j'avais à peine 23 ans. Ma voix était estimée à Rome la plus belle qu'on y eût jamais entendue. Préoccupée de faire toujours mon devoir, j'étais devenue la fille adoptive des Romains. Ils se turent donc et se préparèrent à m'écouter. Je repris courage. Comment je chantai la cavatine de la *Vipera*, les Romains le disent et Rossini le peut dire. Ils m'honorèrent de trois salves d'applaudissements et Rossini se leva une fois pour les remercier. Lui qui estimait alors beaucoup ma voix, se tourna vers moi et me cria du clavecin en plaisantant : « Ah Nature ! » « Remercie-la, lui répondis-je en souriant, car sans son secours tu n'aurais pas eu l'occasion de te lever de ton siège ! » On crut alors que l'opéra était sauvé, mais il n'en fut rien. Je chantai avec Zamboni le beau duo de Rosine et de Figaro mais l'envie plus haineuse que jamais mit en œuvre tous ses artifices. Sifflets de toutes parts. On arriva au finale, composition classique qui ferait honneur aux premiers musiciens du monde. Rires, hurlements et sifflets stridents et on ne se taisait un moment que pour en entendre de plus sonores. Lorsqu'on fut au bel unisson : *Quest' avventura*, une

voix éraillée cria : « Voilà les funérailles de Don C... [1] » Il n'en fallut pas plus. On ne peut décrire les injures dont fut accablé Rossini qui se tenait impassible à son clavecin et semblait dire : « Pardonne, Apollon, à ces gens, ils ne savent ce qu'ils font ! »

A la fin du 1er acte, Rossini s'avisa d'applaudir lui-même non son opéra, comme on le crut communément, mais les acteurs qui, à vrai dire, avaient fait tout leur devoir. Beaucoup s'en offensèrent. Cela suffit à donner une idée du succès du second acte.

Rossini quitta le théâtre comme s'il avait été un spectateur indifférent.

L'âme bouleversée par cette infortune, je me rendis à sa demeure pour le réconforter, mais lui, qui n'avait pas besoin de mes consolations, dormait déjà paisiblement.

Le lendemain Rossini enleva de sa partition tout ce qui lui parut pouvoir être critiqué justement, puis fit dire qu'il était malade afin de ne pas reparaître au clavecin. Les Romains cependant réfléchirent à leur conduite et pensèrent qu'il fallait au moins se donner la peine d'écouter tout l'opéra avec attention avant de le juger avec justice. Ils retournèrent donc au théâtre le second soir et firent le plus profond silence. Ici M. le journaliste commence à dire vrai. L'opéra fut accueilli par des applaudissements unanimes. Après la représentation, nous nous rendîmes tous chez le faux malade dont le lit était entouré de nombreuses personnes de distinction qui étaient accourues pour le complimenter sur l'excellence de son œuvre. A la troisième représentation, le succès grandit ; enfin le *Barbiere di Siviglia* de Rossini passa au rang de ces compositions musi-

1. *Don Cesarini. — Le duc Francesco Sforza Cesarini, impresario du Teatro-Argentina, était mort subitement quatre jours auparavant, le* 4 *février* 1816.

cales qui ne vieillissent pas et qui sont dignes de se tenir aux côtés des meilleurs opéras bouffes de Paesiello et de Cimarosa.

Quant aux trilles et aux roulades de Rosine, M. le journaliste entend peut-être critiquer la Sig[ra] Fodor qui chante ce rôle depuis quelques mois à Paris et que j'ai moi-même entendu chanter ce rôle à Venise avec peut-être un peu trop de fioritures. Son talent cependant ne saurait être atteint par les observations de M. le journaliste. Quant à moi, durant ma si courte carrière théâtrale, j'ai joué le rôle de Rosine à Rome, à Gênes, à Bologne, à Florence, et partout j'ai recueilli les témoignages de la satisfaction du public. Je puis le dire sans me vanter, puisqu'avant moi l'ont déjà dit tous ceux qui m'ont entendue. Granara, Boschi, Cartoni, *impresari* de ces villes, démentez-moi si vous le pouvez. Je suis la première à vous en prier.

A la fin, le monde a reconnu dans le *Barbiere di Siviglia* de Rossini un véritable chef-d'œuvre. Partout il est la planche de salut des *impresari* et des chanteurs. Le finale, le duetto, le quintetto, le terzetto sont des morceaux d'un effet merveilleux. L'air de D. Bartolo qui a été substitué à Florence à celui de la partition originale est l'œuvre de M. Pietro Romani. C'est un bel air et Rossini ne trouva pas mauvais qu'il eût été introduit dans son œuvre.

Il ne déplaira peut-être pas à mes lecteurs que je parle un peu de l'opéra : *La Cenerentola*, qui fut composé pour moi par Rossini à Rome en 1817. Il me prend envie d'en parler car un autre journaliste de Paris a écrit d'étranges choses sur cet opéra. Il trouve que l'introduction est faible, que le rôle de la *prima donna* est mauvais, qu'il n'y a tantôt pas assez de musique et tantôt trop de bruit et qu'enfin il n'y a vraiment de

chant que dans le *rondo* qui, au reste, ne vaut pas grand chose. Il critique le livret dans lequel on a substitué un bracelet à la pantoufle et déclare agréablement qu'il ne pourra pardonner à l'auteur ce changement que dans le cas où la *prima donna* pour qui fut écrit ce rôle ait eu un joli bras et un vilain pied.

O misérable, qui vous plaisez à brouiller les cartes avec l'espoir de vous attirer injustement les bonnes grâces de vos lecteurs : sur les théâtres d'Italie on ne permet pas le jeu des acteurs comme sur les scènes de France. Il parut que l'emploi d'une pantoufle pouvait dans une certaine mesure offenser la décence et que dans un opéra on pouvait fort bien lui substituer un bracelet. Surtout que M. le journaliste de Paris n'aille pas s'imaginer que je parle ainsi pour défendre mon pied. Cet homme ne me connaît pas. S'il me connaissait, il dirait sans doute que j'avais plutôt intérêt au choix de la pantoufle qu'à l'emploi du bracelet.

Je vous dirai ensuite, M. le journaliste, que l'introduction de la *Cenerentola* est très belle et je pourrais vous en donner les raisons. Je vous dirai ensuite que le rôle de la *prima donna* est varié, agréable et gai plus qu'on ne saurait dire et n'a que le défaut d'exiger un grand effort de l'interprète. Je ne sais si la Sig^ra^ Bonini réussit ou non à satisfaire le public parisien dans ce rôle difficile. Il est certain que la *Cenerentola* ne fut pas écrite pour *soprano* et les *soprani* chantent tous en baissant le ton plus ou moins le trait du *lampo*. *Cenerentola* ne peut être chantée avec plein succès que par une personne possédant une voix très égale, agile et souple parcourant une échelle de dix-huit degrés. Celle qui n'a pas reçu de la nature une telle voix ne doit pas songer à chanter le rôle de *Cenerentola* tel que l'a rêvé Rossini. Mais revenons à notre affaire.

## CHAPITRE VII

*« A cette époque l'impresario des théâtres royaux de Naples était le signor Barbaja. Devinant en Rossini le plus heureux des compositeurs de son temps, il se l'attacha à des conditions fort avantageuses. Il le nomma chef d'orchestre du théâtre San-Carlo avec l'obligation de composer trois opéras par an. Rossini accepta cette charge aux appointements de* 9.000 *francs par an et malgré son humeur changeante et vagabonde il demeura à son poste plusieurs années.*

*Il écrivit pour San-Carlo,* Elisabetta, Otello, Armida, Mosè, Zoraide *et la* Donna del Lago. *Il fit de nombreuses objections à propos du livret d'*Otello, *mais l'auteur, le marquis Berio, lui déclara tout net que Shakespeare était un barbare et qu'il était nécessaire de le corriger. D'ailleurs on peut juger par l'ouverture joyeuse de la manière dont le compositeur a été inspiré par le souffle tragique du drame ».*

Quand Rossini fut appelé à Naples, il n'avait encore composé qu'un petit nombre d'opéras et n'avait encore certainement pas fait représenter son *Barbiere di Siviglia.* Il se rendit tout exprès de Naples à Rome pour y écrire cette partition. J'ai déjà assez parlé des opéras composés par Rossini dans cette capitale et les peuples d'Italie qui donnent chaque jour leur opinion à leur sujet se trouvent d'accord avec moi. Il me resterait à dire quelques mots d'*Otello* que le journaliste

anglais veut frapper de ses critiques. Il est vrai, l'ouverture est joyeuse et l'on comprend mal à première vue comment elle sert de préambule à un drame. Mais qui a jamais réglementé le caractère des ouvertures d'opéras ? Je ne me souviens d'aucune ouverture véritablement adaptée à l'action qui se représente à l'exception des ouvertures de Gluck pour *Alceste* et *Ifigenia.* L'ouverture de *Sargina* de Paer, celle de *Ginevra* de Mayer sont aussi bien appropriées au sujet par l'expression générale. D'ordinaire, toutes les ouvertures doivent présenter comme un résumé des opéras, mais d'autres soutiennent que n'ayant rien à faire avec ceux-ci, leur forme et leur composition peuvent être libres, tout à fait libres.

L'opéra d'*Otello* a un commencement joyeux. *Otello* débute avec une cavatine très gaie. Le maestro s'est contenté de composer l'ouverture de ce drame d'après les idées qui lui avaient été suggérées par ce premier morceau. Ce n'est pas une erreur.

Du reste *Otello*, quoiqu'en disent les Parisiens, a plu singulièrement à Naples, à Rome, à Florence et en beaucoup d'autres villes cultivées d'Italie et il s'y rencontre plusieurs morceaux de déclamation lyrique vraiment surprenants. Enfin *Otello*, tout en étant composé selon les règles de l'art, conserve en grande partie les qualités premières du génie de Rossini : l'originalité et la grâce.

## CHAPITRE VIII

« *Avec le temps, Rossini est devenu paresseux en son art et cela a nui quelque peu à sa gloire. Dans ses dernières partitions on trouve au plus une ou deux idées originales, le reste consiste en variations sur des idées anciennes. Le manque de nouveauté dans une musique, par ailleurs si magnifique, est un grave défaut qui choque dans cet opéra. Une partie du public milanais, c'est-à-dire la partie de ce public capable de raisonner et de juger, manifesta son opinion lorsque Rossini écrivit à Milan la* Gazza ladra. *Ce nouvel opéra rencontra à vrai dire un accueil des plus favorables auquel contribua beaucoup le talent de la Belloc, de Galli, d'Ambrosi, mais après le premier moment d'enthousiasme, lorsqu'on jugea la musique de sang-froid, on la trouva trop bruyante et trop remplie de mouvements de* walz *dans les scènes les plus émouvantes et les plus terribles.*

*Les partisans de Rossini regardent au contraire comme un mérite le fait d'avoir atténué l'effet terrible des paroles au moyen d'une musique légère. Ils ajoutent que par exemple Mozart aurait composé la* Gazza ladra *d'une manière si pathétique que c'eût été une souffrance que de l'entendre. En dépit de tout cela, la cavatine* Di piacer mi balza il cor *est digne de Cimarosa. On peut en dire autant de la prière* : Nume benefico, *etc.* »

Il me semble que le journaliste anglais ici ne parle pas trop mal. La *Gazza ladra*, œuvre très travaillée

de Rossini donne une idée, bien que lointaine, de l'attitude qu'il veut faire prendre à son génie. Mais combien on y trouve de belles choses, spontanées et émouvantes ! La cavatine précisément de la *prima donna* est d'une beauté surprenante. La cantilène s'empare immédiatement de l'âme. Bien que d'un moindre effet, charmante autant que belle est la mélodie de la prière : *Nume benefico.* Louange soit rendue à M. le journaliste pour ne pas avoir affirmé que Rossini a pris le motif principal de cette mélodie dans une litanie catholique apprise, peut-être, à Naples.

## CHAPITRE IX

« *La musique de* Bianca e Faliero *fut accueillie froidement à Milan. Cet opéra manque tout à fait d'originalité. Toutefois le quartetto du 2e acte mérite de prendre place aux côtés des chefs-d'œuvre des plus célèbres maîtres. Rien ne peut lui être comparé ni dans le* Barbiere di Siviglia, *ni dans la* Gazza ladra. *C'est une composition sublime qui porte l'empreinte du vrai pathétique, mais il lui manque le sombre coloris du style de Mozart. Viganò en fit usage avec le meilleur effet dans l'un de ses ballets.* »

Je n'ai aucune observation à faire au sujet de ce chapitre.

## CHAPITRE X

« *C'est à Rome, si je ne me trompe, que Rossini composa son* Torwaldo e Dorliska *où ne se trouvent que des réminiscences de ses opéras antérieurs et une seule phrase originale dans le rôle de la Camporesi qui commence ainsi* : Mio Torwaldo dove sei,... »

Comme je l'ai dit plus haut, *Torwaldo* fut composé à Rome avant le *Barbiere di Siviglia.* Ce fut le cinquième ou sixième opéra de Rossini. Il ne pouvait donc être plein de réminiscences de ses opéras précédents. La Camporesi n'a rien à voir avec cet opéra. A cette époque, je crois qu'elle n'avait même pas débuté au théâtre. La *prima donna* de *Torwaldo* fut la Sala qui chanta ensuite ce rôle à Barcelone.

## CHAPITRE XI

« *Rossini avait écrit longtemps auparavant son* Turco in Italia *pour la Scala de Milan. Mais le public milanais, las de ses éternelles répétitions, accueillit la nouvelle composition avec froideur bien que Paccini, un des premiers acteurs bouffes, ait fort bien rempli son rôle. A*

*Paris, on a introduit dans cet opéra plusieurs morceaux de la* Cenerentola ».

L'opéra : *Il Turco in Italia* ne réussit pas bien à Milan, je l'avoue, mais il a eu tant de succès à Rome, à Florence, à Bologne et en d'autres villes qu'il peut être compté avec justice parmi les plus beaux opéras de Rossini. M. le journaliste aura peut-être vu Paccini à Milan. Moi j'ai vu Verni à Bologne. Il n'y a rien de plus vrai comme musique et comme action que le quintetto du second acte : *Non conosco più mia moglie.* Du reste on ne saurait nier qu'il n'y ait dans cet opéra diverses répétitions de motifs empruntés aux opéras précédents : la cavatine par exemple du Turc ressemble absolument à celle que Rossini avait écrite pour être chantée par la Marcolini dans *Quinto Fabio.* Le duo : *Siete Turchi, non vi credo,* présente au commencement une grande analogie avec le duo : *ai capricci della sorte* de l'*Italiana in Algeri.* Et puis qu'importe ? Ces morceaux de musique, œuvres originales de Rossini, ont plu dans l'*Italiana* et dans le *Turco* et si l'on nous donnait ici ce dernier opéra bien représenté, nous en éprouverions pour la quatrième fois un plaisir extrême.

## CHAPITRE XII

« *Après le succès de* Tancredi, *de l'*Italiana in Algeri, *de la* Pietra del Paragone, *du* Barbiere di Siviglia, *de la* Gazza ladra, *de la* Donna del Lago, *les Italiens ne voulurent plus entendre d'autre musique que celle de Rossini.*

*Un journal d'Italie comptait en* 1819 *dix-sept théâtres sur lesquels on représentait au même moment les opéras de Rossini sans parler de sept autres théâtres hors d'Italie. On prétend que Rossini aurait dit à cette occasion : « Je suis le plus jeune et le plus heureux des compositeurs. » Mais cependant ce triomphe extraordinaire et inouï empêche la durée de la popularité de Rossini. Déjà l'on peut dire que l'Italie est désormais saturée de sa musique et le premier compositeur qui aura assez de courage et assez de génie pour ne pas copier Rossini et abandonner les* crescendo *pour revenir aux* tempi larghi *et à la véritable expression du chant obscurcira certainement la gloire de ce compositeur et affaiblira son autorité.* »

Ce n'est pas un secret que Rossini ait révélé s'il a jamais dit : « Je suis le plus jeune et le plus heureux des compositeurs. » C'est là une vérité reconnue par toute l'Europe. A trente-et-un ans, avec quarante opéras, presque tous d'un effet surprenant, et la possession d'au moins 70.000 écus, on peut présumer que Rossini doit avoir conscience de toute la force de sa situation. Mais il ne semble pas que fatalement, en raison même de ce triomphe extraordinaire et inouï, la durée de la popularité de Rossini doive être compromise. En France, on a dit souvent que Rossini, après avoir jeté à bas de leurs trônes Paesiello et Cimarosa, ferait lui aussi une chute retentissante. Le compositeur impatient des règles, l'audacieux novateur finirait par succomber sous le poids de ses triomphes. Je répondrai à ces assertions que les envieux prennent leur désirs pour des réalités. Ou bien Rossini trouvera dans ses futures compositions des beautés nouvelles capables d'émouvoir l'âme des auditeurs et Rossini demeurera assis sur le char de la Victoire. Ou bien Rossini, aux

dépens de son génie, voudra introduire des calculs dans l'art même de plaire et alors Rossini aura fini de régner sur le monde. Comme elle s'applique bien à ce sujet cette pensée d'Horace : « D'Horace ! sous la plume d'une dame ! » Horace ! ne vous étonnez pas : femme et chanteuse je lis souvent Métastase. Comme j'en raffole, je ne me contente pas de lire seulement ses drames musicaux, je lis aussi ses chansons, ses lettres, ses traductions. Voyez la manière dont Métastase traduit Horace dans le livre de l'*Art Poétique* du vers 45 au vers 50[1] :

L'uso e il dispor delle parole esige
Gentilezza e cautela. Allor sarai
Egregio parlator, quando le voci
Note ad ognun, mercè la cura industre
Che in collocarle avrai, nuove parranno.

J'applique ce précepte aux maîtres de chapelle et à Rossini et le transforme ainsi[2] :

L'uso e il disporre delle note esige
Gentillezza e cautela. Allor sarai
Bravo compositor, quando le note
Che multi sanno, colla cura industre,
Che in collocarle avrai, nuove parranno[3].

1. *Le choix et la disposition des mots exige — de la grâce et de l'adresse. Alors tu seras — bon écrivain, quand les termes connus de tou' le monde, grâce au soin ingénieux avec lequel tu les auras placés, sembleront nouveaux.*

2. *Le choix et la disposition des notes exige — de la grâce et de l'adresse. Alors tu seras — bon compositeur, quand les notes que beaucoup connaissent, grâce au soin ingénieux avec lequel tu les auras placées, paraîtront nouvelles.*

3. Le nº 8 du *Redatore del Reno* de l'année 1812 contient une version beaucoup plus élégante de la Poétique d'Horace, appliquée à la musique. Voici comme elle s'exprime à ce sujet :

Di gentilezza e di energia sien piene
Tue note sempre ; e fache applauso trove

Voilà tout le secret de la musique moderne. Ce n'est pas en renonçant aux *crescendo* qu'on obtiendra le triomphe. Nous ne sommes plus en état d'entendre (au moins en général) finir les airs lentement ou avec langueur. Toutes les paroles des strette, des quatuors, des quintettes, des finales doivent être sonores. Ainsi les voulaient déjà les Paesiello, les Guglielmi, les Cimarosa. Comment dans ces conditions voulez-vous abandonner les *crescendo?* Je vous le répète, les *crescendo* dureront tant que l'on cherchera avec la musique à imiter les gradations du langage naturel. A mesure que la discussion s'échauffe l'homme exprime ses opinions avec une chaleur croissante. Il en sera de même dans la musique. Qu'on ne me parle plus de revenir aux *larghi* sous prétexte que c'est là la véritable expression du chant, car je répondrai : si ces *larghi* doivent être composés par exemple comme celui de Molza : « *Adorato Giovinetto, bel diletto di mia vita* — ou encore comme celui de Paesiello : *Tutto da te dipende* — ou comme tant d'autres de Sarti et d'Anfossi, ils ennuieront extrêmement le public. Les *larghi*, eux aussi, doivent être composés sur des mélodies neuves et bien appropriées aux paroles qu'elles revêtent de musique : *Elena, o tu che io bramo* dans la *Donna del Lago* de Rossini, est un *largo* agréable. Le *largo* de la cavatine *de' palpiti*, le *largo* du *rondo* : *perchè mai le luci aprimmo*, ceux de Paer dans la *Griselda*, dans l'*Agnese* et dans la *Camilla*, ceux très doux de Mayer dans la *Ginevra* et dans l'*Elisa*, ceux-là, oh ceux-là, oui, ont été inventés pour le plus exquis plaisir de l'âme !

L'uso eziando di antiche Cantilene.
Frasi comuni, ed ascoltate altrove,
Se avrai nel variarle industria, e cura,
All' orecchio vulgar paranno nuove.

## CHAPITRE XIII

« *La facilité avec laquelle Rossini compose est une de ses plus étonnantes qualités. Un des premiers marchands de musique de Milan, qui a tiré de grands bénéfices de la vente de sa musique, me racontait que c'était durant son séjour à Florence que Rossini avait composé un de ses plus beaux airs de la* Gazza ladra *en une heure dans son atelier de copie, parmi les cris de douze ou quinze copistes se dictant les uns aux autres à haute voix la musique à copier. Quant aux chansons et aux* romances *qui ont procuré tant de renommée à certains musiciens, ce serait une bagatelle pour Rossini d'en composer douze par jour en s'habillant avant de sortir de chez lui.* »

La facilité avec laquelle Rossini compose est inimaginable. j'en conviens. Mais encore ici qu'on me permette de faire une distinction. Quand Rossini compose, inspiré par son génie, Rossini court très vite. Les bruits qui se produisent autour de lui ne le gênent pas, ils l'aident plutôt à composer sa musique. Semblable en cela à Cimarosa, le bruit que font ses amis en causant suscite en lui des idées nouvelles. Il n'en va pas de même lorsqu'il compose par exemple son *Mosè.* Il faut alors qu'il concentre sa pensée, qu'il cherche, recherche et se fatigue et parfois, dans l'effort pour vaincre la difficulté, Rossini échappe à Rossini. Au demeurant, je l'ai vu à Rome composer la *Cenerentola* au milieu du plus grand vacarme. Il priait ses amis de l'aider de

cette manière. « Si vous vous en allez, leur disait-il parfois, je manque d'inspiration et d'aide. » Bizarrerie singulière : on riait, on parlait et même on chantonnait des ariettes gaies à la cantonnade. Et Rossini? Rossini, assisté de son génie, en manifestait à tout moment la puissance en jouant sur le piano les morceaux les plus réussis.

## CHAPITRE XIV

« *Le célèbre Viganò a choisi les meilleures mélodies des opéras de Rossini pour ses ballets* Mirra, Otello, *la* Vestale *et il est aussi curieux que véritable qu'après avoir vu ces magnifiques ballets à Milan, on entende avec indifférence un opéra de Rossini.* »

Je passe ce chapitre. Qu'il ait libre accès dans la demeure de la Vérité.

## CHAPITRE XV ET DERNIER.

« *Le caractère principal de la musique de Rossini semble consister dans son extraordinaire rapidité laquelle ne permet pas à l'âme de s'abandonner à des impressions profondes et à de douces pensées qui manquent fort rarement dans les mouvements graves de Mozart. Cette rapidité est accompagnée d'une fraîcheur toujours nouvelle qui dégage une sorte de charme magique. De là vient*

*qu'en comparaison de la musique de Rossini, toute autre semble faible et ennuyeuse. Mais cet éclat continu est la raison principale pour laquelle les compositions de Rossini ne laissent pas une impression durable. Les plus distingués dilettantes italiens souhaitent déjà une musique différente. Qu'adviendra-t-il du* Barbiere di Siviglia *quand il aura l'âge du* Matrimonio Segreto *ou de* Don Giovanni *? Il n'y a peut-être pas dans tout le drame d'*Otello, *qui a pour sujet la jalousie, une seule note qui peigne aussi fidèlement la plus cruelle de toutes les passions que l'air :* Vedrò mentr'io sospiro *que le comte d'Almaviva chante dans les* Nozze di Figaro. *Mais, en dépit de tout cela, la musique de Rossini divertit toujours. Alors qu'il faut prêter une attention soutenue et jouir d'une âme capable d'émotions fortes pour entendre avec profit des opéras dans lesquels le compositeur a tenté d'exprimer des impressions et des passions profondes, les opéras de Rossini, composés en grande partie de morceaux de concert, réclament peu d'attention. L'oreille est divertie et l'âme trop rarement y prend part.* »

Ce dernier chapitre rend ma tâche difficile. On n'y cite pas de faits qu'on puisse confirmer ou démentir, on y parle de Mozart et de Rossini. M. le journaliste anglais prétend que Rossini, avec l'excessive rapidité de sa musique, conquiert et séduit les âmes sans y laisser les profondes impressions que donnent les compositions de Mozart. Ma longue expérience m'engage à dire mon sentiment sur ces assertions. Je dirai tout d'abord que j'aime cette remarque que j'ai lue récemment dans un livre français moderne : « La musique (y est-il dit) est une monarchie où le chant règne en souverain absolu. Les accompagnements sont les sujets fidèles et obéissants du Monarque. » Cela admis —

que les peuples étrangers à l'Italie ne s'en froissent pas — j'estime que les opéras de Rossini plaisent toujours davantage au public que ceux de Mozart. Dans ceux de Rossini, on trouve toujours le chant italien. Je pourrais citer ici au moins quarante airs de Rossini tous beaux et tous chantant selon le goût des amateurs, je veux dire de ces êtres si sensibles aux douceurs de la musique qu'ils apprennent vite les mélodies les plus touchantes et les répètent à peine entendues pour le plus grand plaisir de qui les écoute. Il n'y a pas d'opéra de Rossini dans lequel ne règne ce goût vraiment italien et qui est en train de gagner les autres nations. Où sont les airs chantants *(arie cantabili)* du goût des *dilettanti* dans les opéras de Mozart ? J'ai chanté le rôle de *Zerlina* dans *Don Giovanni.* A l'exception du duo : *Là ci darem la mano*, quel autre morceau peut demeurer gravé dans la mémoire ? D'ailleurs que dis-je ? Ce duo tant vanté est d'un genre si trivial qu'il n'est jamais cité ni par les amateurs, ni par les puristes.

Le caractère de la musique d'aujourd'hui est d'être extrêmement rapide qu'elle soit composée par Rossini ou par Mozart. Je ne vais pas jusqu'à dire que les *larghi* sont aussi rapides que les *allegri.* Non, mais les *larghi* glisseront eux aussi sans laisser un moment de répit à l'esprit des auditeurs, et cela est admis ; ou bien ces *larghi* feront sur-le-champ une douce impression, ou bien ils ennuieront immédiatement. Dans le premier cas, ce n'est pas dans leur mouvement que réside la source du plaisir, mais dans la nouveauté et la grâce avec lesquelles ils sont composés. Il en sera ainsi et il en est de même des *allegri.* Je dirai plus : si l'on pouvait former un raisonnement, une réflexion mentale sur une phrase ou un motif musical, l'âme absorbée par le travail de l'intelligence y perdrait l'occasion du plaisir.

Prenons un exemple précis : imaginez une poésie étrange ou pleine de mots obscurs et prenez-la pour sujet d'une composition musicale. S'il arrive que le public, comme il advient souvent, ait besoin d'un effort spécial pour pénétrer le sens des paroles, la suavité de la mélodie lui échappe alors et il n'éprouve pas le plaisir qu'il aurait été en droit d'en attendre.

Ce qui précède veut dire que notre musique est essentiellement rapide et que sa rapidité ne nuit pas plus qu'elle ne contribue à sa beauté. La musique d'un opéra est toujours rapide, quand même son exécution devrait durer dix heures.

Les Italiens ne souhaitent pas une musique différente de celle de Rossini. Non. Au contraire, on désire que Rossini n'abandonne pas Rossini pour chercher d'obscures nouveautés sans effet. Les Italiens désirent une musique expressive qui leur touche doucement le cœur et si quelque jeune maestro réussit à écrire une telle musique, il sera placé à côté de Rossini et parviendra comme lui à la gloire et à la fortune.

Voulez-vous connaître, M. le journaliste, ceux qui sont las de la musique de Rossini ? Les envieux de son mérite et de son succès. Quelques compositeurs contemporains, fabricants de musiques glacées. Mais le public et les nations qui aiment la musique ne souffrent pas l'envie, le dédain, la rancœur. Il pourrait arriver que leur goût fût étouffé le premier soir d'un opéra par la troupe bruyante des habituels chefs de factions théâtrales, mais, comme à la deuxième représentation du *Barbiere di Siviglia*, on verra Rossini, quand il ne se sépare pas de Rossini, remporter un plein triomphe. Mais qu'adviendra-t-il du *Barbiere di Siviglia*. dit M. le journaliste, quand il aura l'âge du *Matrimonio segreto* ou de *Don Giovanni ?* Peut-être ce qui est advenu de ces deux

partitions et peut-être non. Déjà les morceaux de nos opéras modernes diffèrent beaucoup de ceux des anciens opéras. Dans ces derniers, on trouve beaucoup d'airs et peu de morceaux à plusieurs parties tandis que dans les opéras d'aujourd'hui on rencontre à chaque pas des duos, des trios, des quatuors, des quintettes et il y a toujours des finales grandioses. Il en résulte que la plus belle partition par exemple d'Anfossi ou de Sacchini finirait par déterminer un ennui profond. Un *impresario* me voudra-t-il donner un démenti ? Mais que dis-je ? Tous les *impresari* ne cherchent d'autre musique que celle de Rossini.

Et puisque, en se référant toujours au *Don Giovanni* de Mozart, les étrangers voudraient diminuer la gloire que notre musique procure à l'Italie, j'appelle à mon secours la foule des amateurs et les dilettantes.

Ce fameux *Don Giovanni* de Mozart qui fit tant de bruit à Milan et à Florence, sur le théâtre de Santa-Maria, a été ensuite froidement accueilli par le public des autres théâtres d'Italie, sur lesquels il a été représenté. Il y a dans cet opéra, de l'avis des maîtres de musique, de belles fugues, mais « une belle fugue, nous dit Rousseau, est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste. » La teinte générale de cet opéra, comme des autres opéras de Mozart, ne me paraît pas soutenue et moins encore celle des divers caractères et des sentiments. Le paysan parfois chante l'*héroïque* et le personnage le plus grave chante dans le genre trivial. La scène des enfers de *Don Giovanni* est terrible et majestueuse. Les dévots de Mozart et ceux qui feignent d'aimer sa musique [1] prétendent être bouleversés d'horreur. Au

1. *Mot à mot les* hypocrites *(ipocriti). L'accusation de « snobisme » lancée aux admirateurs d'œuvres nouvelles ou révolutionnaires est de tous les temps.*

théâtre du Corso, à Bologne, les choses allèrent tout autrement. On n'y trouva pas une *litanie catholique*, mais bien les *quantus tremor* et les *Tuba mirum* des plus froids stylistes du siècle passé.

Je ne prétends pas pour cela inciter au mépris de Mozart. On doit au contraire honorer une âme allemande qui a osé s'occuper de vers italiens et les orner d'accompagnements beaux et raffinés, de manière à faire passer pour neuves les choses les plus rancies.

Mais je réclame le goût italien et je demande le chant suave qui *s'écoute dans l'âme.* C'est lui le Monarque absolu de la Musique et il veut être obéi. La véritable originalité réside dans le chant et dans ce chant qui naît au fond du cœur. Cette partie du sentiment qui sera éternelle est la seule dont il faut tenir compte en jugeant d'œuvres théâtrales. En un mot, un beau chant est l'œuvre du génie. Pour moi comme pour tous les dilettantes italiens, un bel air bien chanté vaut mieux que tous les quatuors et quintettes instrumentaux (dans lesquels d'ailleurs Mozart se montre un génie encyclopédique). — *Se cerca, se dice* de Cimarosa, chanté par Marchesi, par Rubinelli et par Pacchiarotti attendrit les cœurs les plus durs. *Questo palpito soave* de Winter, *Ombra adorata aspettami* de Zingarelli chanté par Crescentini ont fait les délices des théâtres de Vienne, de Lisbonne et de Paris. La chose est naturelle. Malgré toute la célébrité de Paganini et la valeur reconnue de Centroni, leurs instruments ne parlent pas.

Mais j'abandonne sans m'en apercevoir mon journaliste anglais qui à la fin de sa critique convient que Rossini divertit toujours. Arrêtons-nous ici et n'allons pas plus avant. Tant que la musique aura cette qualité, vous verrez toujours les peuples accourir pour en goûter les beautés. Et n'est-il pas naturel de trouver et d'ap-

peler beau ce qui plaît ? M. le journaliste voulant faire allusion à la musique de Mozart nous dit qu'il faut *un haut degré d'attention et une âme capable de sentir avec force pour entendre utilement des choses dans lesquelles le compositeur a tenté d'exprimer des impressions et les passions profondes.*

L'attention, M. le journaliste, est nécessaire pour goûter n'importe quel produit de l'esprit humain et nous ne sommes séduits que par ce qui est capable de nous inspirer un véritable intérêt.

Dans la musique, en second lieu, l'impression est très rapide et par conséquent ne peut être profonde et immuable. La musique passe, tandis que la Peinture et l'Architecture se laissent regarder éternellement.

Il ne peut y avoir de démonstration en musique que sur une ardoise ou au clavecin. On ne doit pas confondre la musique qui doit plaire dans les théâtres avec le mécanisme, ou les combinaisons de notes musicales. Celles-ci peuvent être parfaites et ne pas produire la plus légère impression agréable. Du mécanisme le mieux réglé, ne sortent parfois qu'ennuis et bâillements. Combien je pourrais dire de choses à ce sujet si je ne craignais la censure de certains compositeurs modernes qui, me sachant ignorante de leurs mystères, ne manqueraient pas de me faire le reproche qu'encourut Phormion lorsque, malgré son inexpérience du métier des armes, il se risqua à parler d'armées et de batailles en présence d'Annibal. Je me tais et j'ai fini pour aujourd'hui.

---

# NOTES ET ÉCLAIRCISSEMENTS

## DU TOME II

### I. — VIE DE ROSSINI (*suite*)

Page 1... drame *noir et plat*... — Stendhal se défiait à l'avance de cet opéra : « On attend Rossini qui va travailler sur le sujet de la *Pie Voleuse* que M. Gherardini arrange en italien... C'est, ce me semble, un triste sujet et bien peu fait pour la musique. (*Rome, Naples et Florence*, I, 66.)

Page 2... *examiner les s***... — Sottises ? Scélératesses ?*

Page 3... *à Milan en* 1817... — Chuquet conteste que Beyle ait pu entendre la *Gazza ladra* à Milan en 1817 et affirme que la pièce ne fut représentée qu'en 1820. C'est inexact. La *Gazza ladra* fut créée à Milan le 31 mai 1817 à la Scala. Beyle, rappelé à Grenoble par la mort de son père, ne put assister à la première. Il semble résulter de la *Correspondance* qu'il n'entendit cet opéra pour la première fois qu'en 1820.

Page 3... *de l'Italie.* — La phrase se retrouve textuellement dans *Rome, Naples et Florence*, I, 157.

Page 4. *Le succès fut donc immense*... — Il y eut cependant des critiques violentes dans les journaux. Cet article contemporain de la reprise de 1821 à Milan, donne le ton :

« La quantité des pas dits de caractère, l'ouragan des notes qui ne te laissent pas un moment pour

reprendre haleine, les timbales, les fifres, les trompettes, les cors et toute la bande des instruments les plus bruyants t'assaillent dès le commencement, s'emparent de toi, te confondent, de nouveau te saisissent, t'assourdissent, te transportent, te secouent, t'environnent, te soûlent et te faisant danser l'allemande pendant que l'acteur verse des pleurs ou marquer un temps de menuet au moment le plus dramatique, transforment une espèce de tragédie en une bacchanale... » (*Antologia*, 1821, t. IV, p. 40 sqq.). Sur le moment, Stendhal n'était pas éloigné de penser de même : « Rossini a voulu se rapprocher du fracas de la Musique allemande... », etc. Cf. *Rome, Naples et Florence* (1817), II, 248.

Page 17... *Mahomet...* — Cf. *Rome, Naples et Florence*, II, 253.

Page 21... *Les prêtres...* — Edit. de 1824 : *les P****.

Page 29.., tu stesso... — Stendhal cite inexactement de mémoire :

*Almen la serberete.*

Page 38... *sublime.* — Stendhal notait dans *Rome, Naples et Florence* : « Je manque de termes pour exprimer le plaisir que m'ont fait les décorations. MM. Perego, Landriani, Fuentès, Sanquirico sont des peintres, et de grands peintres ». (II, 247).

Le *Recueil de Décorations théâtrales* publié par Sanquirico justifie entièrement cette opinion de Stendhal. Certains décors sont de véritables chefs-d'œuvre qu'il serait fort intéressant de reconstituer au théâtre. Nous en avons reproduit quelques-uns dans notre étude sur Viganò. *Revue Musicale*, Décembre 1921.

Page 39... Myrra.. .— Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 51, II, 250-252, et la *Correspondance, passim.*

Page 39... *sentiment musical.* — Voir presque à chaque page des *Notes d'un dilettante* les doléances de Stendhal au sujet de l'orchestre.

Page 45... qui sachent servir ! — Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 216. *Vie de Napoléon*, ch. XXII.

Page 48... *la réponse du duc* — Stendhal rapporte tout au long l'anecdote dans *Rome, Naples et Florence* (I, 204) : Le Duc d'Ayen se moquant un jour de cette tragédie *(le siège de Calais)* : « Vous n'êtes donc pas bon Français ? lui dit Louis XV. — Plût à Dieu, sire, que les vers de la tragédie le fussent autant que moi ! » Voir aussi *De l'Amour*, ch. XLIX.

Page 53... *gloire d'un ancien* — Stendhal se montre, comme à son habitude, d'une extrême partialité à l'égard des critiques français. Si ceux-ci opposèrent en effet à Rossini des auteurs français ou italiens plus anciens, les critiques italiens agirent exactement de même. Pour s'en convaincre il suffit de parcourir les gazettes du temps. L'*Antologia* de 1821 publie un long article intitulé : *Opinioni intorno la musica di Gioacchino Rossini di Pesaro* (t. IV, pp. 40-58). On y voit déplorer le goût du public qui préfère Rossini à Cimarosa et à Paesiello. On délaisse même la *Nina Pazza.* La musique n'a-t-elle donc pas de but plus élevé que d'amuser ? Combien la simplicité, la douceur des Pergolèse, des Jomelli, des Paesiello, des Cimarosa étaient supérieures à tout le brio, au style ampoulé et tourmenté de Rossini ! Paer est « le premier compositeur de musique du siècle, » Cherubini et Asioli sont très supérieurs à Rossini, etc., etc...

Dans le *Corriere delle Dame*, les nouveaux opéras de Rossini sont toujours critiqués de la manière la plus violente. On lui reproche de se répéter et de plagier les autres. Dans la *Zoraide* notamment, Rossini aurait intercalé un quartetto volé à Portogallo. (Cf. nº du 21 juin 1823). — Reproches analogues dans la *Gazzetta di Milano.* (V. nº 7, octobre 1822.)

Les journaux français et en particulier l'*Abeille*, citée par Stendhal, ne disent pas autre chose. Des

absurdités de ce genre : « l'expression de *Musique savante* est moderne, Gluck, Sacchini, Piccini, Mozart, Lulli, Rameau ne la connaissaient pas » *(Annales françaises des Arts, des Sciences et des Lettres*, XII, p. 111 sqq.) se retrouvent sous la plume des critiques musicaux de tous les temps et de tous les pays. Leur ignorance leur fait considérer comme inouï et sans précédent tout ce qui frappe leur vue bornée.

Page 58... *un son faux d'un son juste.* — Il est question du comte de Gallemberg, « le premier compositeur du siècle pour la musique de ballet », dans une lettre de Stendhal du 6 avril 1822. « Quand on chante devant ce maestrone, son oreille ne distingue pas les sons faux ; on peut chanter impunément à un demiton et même à un ton tout entier au-dessus ou au-dessous du ton... » Cf. *Correspondance*, t. II, p. 243-244. — Cf. aussi *Rome, Naples et Florence*, II, 6.

Le comte Gallemberg avait épousé la célèbre Giulietta Guicciardi, aimée de Beethoven.

Page 66... *une espèce de* C*** *d* M***.* — On ne sait trop quelle lecture suggérer. Peut-être *Conte des Mille et une Nuits* ?

Page 66... *quinze prêtres...* — Edition de 1824 : *Quinze p***.*

Page 71... *troisième reprise.* — M. le Prof. G. Barini a établi que ce n'était pas pour la troisième, mais bien pour la seconde reprise que fut ajoutée au *Mosè* la fameuse prière et que celle-ci fut composée à loisir et non improvisée, comme le conte Stendhal. Cf. *Per il centenario del Mosè.* Nuova Antologia, 1914.

Page 73... *est en majeur.* — Le thème de la prière de Moïse en sol mineur, est suivi d'une courte cadence en si bémol majeur chantée par le peuple. La phrase est reprise alors dans le ton de sol majeur. Cet effet si simple est d'une puissance dramatique extraordinaire.

Le *Mosè* de Rossini a été donné à Rome et à Milan en 1918 avec une distribution digne de la création. Le rôle de Mosè était chanté par l'admirable basse Nazzareno de Angelis. Le succès a été grand et la justesse des observations de Stendhal a frappé tous ceux des spectateurs qui avaient relu, dans la *Vie de Rossini*, l'analyse du *Mosè* avant d'assister à la représentation. Comme l'observe plus loin Stendhal, cet opéra perd la plus grande partie de son intérêt, s'il n'est pas *chanté supérieurement.*

Page 79... *le chevalier de Micheroux...* — Il est fort probable en effet, que Stendhal ait tiré profit pour écrire ce chapitre, de ses conversations avec le chevalier Micheroux, fils d'un ancien Ministre de la guerre du royaume de Naples, fin dilettante et amant de la Pasta. C'est chez cette cantatrice et non à Naples que Beyle dût avoir l'occasion de parler musique avec le chevalier Micheroux.

Il semble bien, d'autre part, avoir puisé divers renseignements sur le *Bel Canto* dans le livre de Majer : *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana.* Padova, 1821 (cf. pp. 147 sqq.).

Page 80. *Tel est le sort...* — On voit par une curieuse lettre de Robert, Directeur du Théâtre Italien, que quelques années plus tard, la méthode de chant était totalement changée en Italie : « Aux théâtres de la Scala ou de San Carlo », écrit-il, « il faut non pas chanter, mais crier à tue-tête, car on n'écoute plus. Il faut avouer que le goût est perdu en Italie depuis huit ou dix ans. On n'y applaudit que des cris, j'ai retrouvé à Milan l'urlo francese dont Rossini nous a débarrassés à l'Opéra et qui semble avoir établi son empire en Italie. J'en suis scandalisé et Rossini n'en revient pas, car ce n'était pas comme cela dans son temps... » (29 juin 1829). (Citée par Soubies, *Théâtre Italien*, p. 47.) Ceci expliquerait peut-être pourquoi

Stendhal, vers la fin de sa vie, ne semble plus se préoccuper beaucoup d'entendre des opéras en Italie.

Page 80... *du roi Psami.* — On peut se demander si Beyle connaissait l'existence du pharaon Psammis autrement que par le Ballet de Viganò. Cf. *Correspondance*, II, 41.

Page 83... *plus près du bon goût...* — Stendhal exprime la même idée dans *Rome, Naples et Florence*, II, 291.

Page 87, note 1... Journal des Débats... — Stendhal vise le feuilleton théâtral du *Journal des Débats* consacré à la première représentation du *Valet de Chambre* composé par Caraffa sur un livret de Scribe. Le critique se plaint de l'abondance de la musique qui lui paraît déplacée pour un sujet comme celui-là. Il voudrait plus de simplicité et de naturel, moins de science et de complications harmoniques. « Croyez-moi, dit-il à l'auteur, prenez pour maître, surtout dans le genre spirituel, ce Grétry que vous honorez peut-être de vos superbes dédains, mais qui, dans l'*Epreuve villageoise*, aurait pu vous apprendre comment doit parler, comment doit chanter (chez lui, ces deux mots sont synonymes) une véritable Denise... » On comprend que ces *raisonnements* devaient exaspérer Stendhal. — Il ne devait pas lire avec plus de sang-froid des observations de ce genre : « Si leur musique est maintenant digne de la scène dramatique, c'est à nous qu'ils (les Italiens) le doivent ; c'est la France qui leur a donné cette importante leçon... » (*Journal des Débats* du 24 novembre 1823, p. 3.)

Page 89... *Orgitano...* — Ce musicien napolitain, élève de Sala, mourut en 1812 à Paris, à l'âge de trente ans environ. Il avait composé deux opéras-bouffes pour le théâtre des Fiorentini à Naples en 1803 et 1804 et un certain nombre de cantates et de mélodies dont peu de copies ont subsisté.

Page 89, note 2... *Lettere Sirmiensi...* — Apostoli Vene-

ziano. *Lettere Sirmiensi per servire alla storia della deportazione de' Cittadini cisalpini in Dalmazia ed Ungheria.* Tip. Milanese, 1801, in-8°.

Sur Apostoli et son livre cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 62.

Page 91... *biscromes*... Stendhal ici parle italien en français. *Biscroma* veut dire double croche.

Page 91... Ottavino... — *Petite flûte.*

Page 95... *Velluti*... — Ce sont les excès de virtuoses comme Velluti ou la Catalani qui ont engagé Rossini à limiter leur part d'interprétation en notant lui-même les *fioriture* auxquelles devaient se conformer les artistes.

Stendhal fut toujours admirateur passionné du dernier grand *soprano.* Il en parle sans cesse dans sa *Correspondance* et dans *Rome, Naples et Florence.* En 1831, il écrit de Venise : « Je viens d'entendre Velluti, c'était dans un salon de la place St-Marc, au midi, par un beau soleil ; jamais Velluti n'a mieux chanté. Il a l'air d'un jeune homme de 36 à 38 ans qui a souffert et il en a cinquante-deux. Jamais il n'a été mieux... » *Correspondance*, III, 12.

Page 99, note... *sous nos yeux*... — Colomb corrige : *à Paris.*

Page 106... *journaux*... — Stendhal lui-même dans sa *Correspondance* (II, 224) et dans maint passage de *Rome, Naples et Florence*, reproche à Rossini de se copier, de se répéter sans cesse. Cette critique était la plus fréquente de celles qui étaient adressées à Rossini : *Le Corriere delle Dame*, de Milan, publie le 31 décembre 1819 une dialogue entre un prétendu admirateur de Rossini et le critique. L'admirateur assure que dans son dernier opéra, Rossini « s'est abstenu de refaire ses cantilènes habituelles et surtout d'employer des motifs battus et rebattus » (*fritti e rifritti*), etc... Le même journal, à la date du

21 juin 1823, regrette que Rossini, dans *Zoraide*, « n'ait pu s'abstenir de se copier lui-même au moins malheureusement et parfois d'avoir trop heureusement copié les grands maîtres de l'Art ». La *Gazzetta di Milano*, répondant à Carpani (1822, n° 280), rappelle que « trois ans plus tôt, un impresario vénitien demanda à Rossini, moyennant 600 sequins, des compositions nouvelles pour un opéra à San Benedetto et que Rossini lui donna de vieilles œuvres qui composaient presque entièrement un opéra qu'il avait fait représenter à Naples ou à Rome... », etc., etc. (Voir le chapitre XXXIX).

Page 111. *Le* beau chant *commença...* — Le *Bel Canto*, l'art d'orner et de varier le chant remonte infiniment plus loin. L'opéra fut créé à la fin du XVIe siècle par de grands chanteurs : Giulio Caccini, Jacopo Peri, etc. L'influence de la virtuosité sur l'opéra fut considérable. Des chanteurs compositeurs comme le castrat Loreto Vittori, comme Luigi Rossi ont eu un rôle décisif dans l'histoire du drame lyrique. (Cf. Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli.* Paris, Champion, 1913.) — Dès le début du XVIIe siècle les chanteurs pratiquaient les ornements, les *fioriture*, les traits les plus compliqués. Stendhal observe avec raison que la fin des *soprani* a entraîné la décadence du *bel canto.* Le rôle des castrats dans l'histoire du chant au XVIIe et au XVIIIe siècle fut capital. On arriva à représenter des opéras dont tous les personnages, hommes ou femmes, étaient joués par des *castrati.* Cf. Benedetto Marcello, *Teatro alla moda,* 1725, in-8°.

Page 116, note... *prison...* — La touchante anecdote de Paganini découvrant dans une prison obscure l'art de faire chanter son violon sous l'archet a été très populaire. Elle a même été répandue par l'estampe. Faut-il dire qu'elle ne repose sur aucune réalité, que Paganini n'a jamais gémi sur la « paille humide des

cachots » et qu'enfant prodige, il jouait en public dès l'âge de huit ans avec une étonnante virtuosité.

Dans les *Lettres sur Métastase*, Stendhal parlait déjà de Paganini, « premier violon de l'Italie », mais ne mentionnait pas l'épisode de la prison. Voir *Vie de Haydn...*, p. 382, note 1.

Page 122. *Pacchiarotti...* — Voir tome I la note de la page 18.

Page 123... *airs de* baule... — Il en était déjà ainsi au temps d'Alessandro Scarlatti. Dans le *Parallèle de la musique italienne et de la musique françoise* (1702), l'abbé Raguenet écrivait :

« Quand l'entrepreneur d'un opéra a rassemblé sa troupe dans quelque ville, il choisit pour sujet de son opéra la pièce qui lui plaît comme *Camille*, *Thémistocle*, *Xerxès*, etc. Mais cette pièce n'est... qu'un canevas qu'il étoffe des plus beaux Airs que sçavent les musiciens de sa troupe : car ces beaux Airs sont des selles à tous chevaux... Il n'y a point de scène à la fin de laquelle les Italiens ne sçachent trouver place pour quelqu'un de ces Airs. » (P. 9-11.)

Page 125, note... *octobre 1822*. — En octobre 1822, Beyle se trouvait en France et non à Varese. Il avait fait à Varese divers séjours notamment à l'automne de 1818 et de 1820.

Page 128... *dont la voix s'y refuse...* — Dans ses lettres, Beyle s'excuse de ne pas envoyer à Paris des airs de Rossini lesquels étant écrits pour les voix de la Colbran ou de la Camporesi ne sauraient être chantés par des amateurs français. Cf. *Correspondance*, II, 194-197.

Page 133. *Voyez un air...* — Colomb corrige : *Ecoutez un air*. Edit. de 1854.

Page 137... *madame Pasta.* — Cf. *Préface*. Beyle entendit la Pasta à Milan pour la première fois en 1820. Il est question d'elle plusieurs fois dans la *Correspondance*

de Stendhal. On voit qu'au début, il n'en était pas fort enthousiaste. « Elle se forme », observe-t-il en décembre 1820. Le 1er avril 1821, il écrit à Mareste : « La Pasta part demain pour aller passer sept mois à Paris. Les vrais amateurs en parlent ici très diversement. Le bon pour elle, c'est que sa mère a hérité de 200.000 fr. Probablement la Schiassetti eût mieux fait votre affaire. » Et le 6 juin suivant : « Madame Pasta, chantant à la française, chant heurté, aura dû plaire aux siffleurs de la *Pietra del Paragone.* » (II, 231, 235.) Stendhal devait changer d'avis par la suite et on peut se rendre compte que la *Vie de Rossini*, comme les feuilletons du *Journal de Paris*, furent écrits entièrement sous l'influence de la Pasta, dont le nom revient à tout moment et qui est donnée constamment en modèle aux autres artistes. Cf. *Notes d'un Dilettante, passim.*

Page 139... *qu'occupent seuls aujourd'hui...* — Edition de 1854 : *qu'occupent aujourd'hui.*

Page 139... *improvisant...* — Mot sauté dans l'édition de 1854.

Page 141, note 1. ... genre simple... — Madame Pasta fut admirable dans les opéras de Bellini qui fit un peu « pâlir l'étoile de Rossini » et qui revint au « genre simple » dont Stendhal avait prédit le retour.

Page 144... *leurs sentiments.* — Dans l'édition de 1824 un chiffre [1] renvoie ici à la note suivante : *Voir la page* 172. Il est impossible de découvrir ni à la page 172, ni dans les pages voisines aucun passage pouvant se rapporter au présent paragraphe.

Page 148... *célestes...* — Mot sauté dans l'édition de 1854.

Page 152... *la soirée...* — Colomb corrige : *la scène.* Edit. de 1854.

Page 153. *Mergelina.* — Edit. de 1824 : *Margeline.*

Page 154... *qui séduit et entraîne...* — Colomb corrige : *qui séduit et qui entraîne.*

Page 156... *Pallerini...* — Beyle confirme ce renseignement dans une note manuscrite en marge d'un exemplaire de *Rome, Naples et Florence* : « Madame Pasta, formée par l'étude de Mlle Pallerini et de Madame Grassini. » Cf. *Rome, Naples et Florence*, II, 413.

La Pallerini n'était pas seulement une mime remarquable, elle chantait également. Cf. Anders, *Nicolo Paganini, sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret.* 1832. — Il est question de la Pallerini dans *Rome, Naples et Florence* (édit. 1817), à la date du 14 février 1817, et dans la *Correspondance*, II, 51, 62, 172.

Page 161... 4 *octobre* 1819... — La première représentation eut lieu le 24 septembre 1819.

Page 162... *nous disions...* — Edition de 1854 : *nous nous disions.*

Page 162... *une analyse suivie...* — On trouvera cette analyse dans les *Notes d'un dilettante*, p. 283-293 et *passim.*

Page 165... *en* 1818... — *Adelaïda di Borgogna* fut représentée sans succès à Rome le 14 juin 1818. Voir l'étude de M. Cametti dans l'*Annuario dell' Accademia di Sta Cecilia*, 1917-1918.

Page 166... *brillant succès...* — Stendhal en eut des échos à Milan où il se trouvait. Il écrit le 3 janvier 1818 à Mareste : « A Naples, l'*Armida* de Rossini a eu le plus grand succès ; mais on a été obligé d'aller le chercher à la campagne avec de la maréchaussée et de le mettre en prison pour lui faire terminer la partition. » (*Correspondance*, II, 50.) En réalité, *Armida* n'eut aucun succès. Elle ne fut reprise qu'une seule fois à Naples et disparut du répertoire du *San Carlo.* La critique fut défavorable, elle trouva généralement la musique *trop allemande.* Sur *Armida* voir l'article

de M. Radiciotti : *Un opéra fantastique de Rossini. Revue Musicale.* Janvier 1921.

Page 166... *embarrassées de le louer.* — Voir dans la *Correspondance* de Stendhal l'effet très physique produit sur lui par ce duo. — (Edit. Paupe, II, 33.) Il en donne une fine analyse psychologique au chapitre XVI de l'*Amour* : « Ce duetto... qui peint si juste les petits doutes de l'amour heureux et les moments de délices qui suivent les raccommodements. Le morceau instrumental qui est au milieu du duetto au moment où Rinaldo veut fuir, et qui représente d'une manière si étonnante le combat des passions, lui semble avoir une influence physique sur son cœur et le toucher réellement. Je n'ose dire ce que je sens à cet égard ; je passerais pour fou auprès des gens du Nord. » (Voir aussi *Correspondance*, II, 380.)

Page 167... *n'a point d'ouverture* — Tout au contraire, *Ricciardo e Zoraide* a une ouverture. Cette ouverture est même fort intéressante en ce qu'elle offre le premier modèle des ouvertures rossiniennes qui s'enchaînent à l'introduction.

Page 168... *aucun plaisir.* — Stendhal parle de la *Semiramide* en termes peu favorables dans son feuilleton du 23 février 1826 : « Cette partition, sans doute magnifique, mais dont les airs ressemblent à un récitatif obligé surchargé d'ornements. »

Page 169... *la* Donna del Lago...— Sur la *Donna del Lago*, qui fut chantée à Paris en dépit de la prédiction de Stendhal, peu de mois après la publication de la *Vie de Rossini*, voir les *Notes d'un Dilettante.* Stendhal observe d'ailleurs que c'est l'engagement de M^lle^ Schiassetti qui permet «d'aborder une quantité d'ouvrages de Rossini, impossibles à donner jusqu'ici. »

Page 169... *une messe...* — M. Radiciotti me signale que la *Messe* fut composée au mois de mars 1820.

Page 170... *du piquant aux reconnaissances...* — On ne peut s'empêcher de penser au mot délicieux de Lully qui, reconnaissant à l'Eglise un air tiré de ses opéras et transformé en pieux cantique, s'écria : « Mon Dieu, pardonnez-moi, je ne l'avais pas fait pour vous ! » Rossini était moins scrupuleux.

Page 172... *le quartetto...* — Stendhal vante souvent ce quartetto notamment dans *de l'Amour* : « Un air tendre et triste, pourvu qu'il ne soit pas trop dramatique, que l'imagination ne soit pas forcée de songer à l'action, excitant purement à la rêverie de l'amour est délicieux pour les âmes tendres et malheureuses : par exemple, le trait prolongé de clarinette, au commencement du quartetto de *Bianca e Faliero* et le récit de la Camporesi vers le milieu du quartetto. » (Ch. XVI.) Voir aussi l'article du *Paris Monthly Review*, II, 461.

Page 175... *du théâtre de San Benedetto...* — Cf. la note de la page 106. — La *Gazzetta di Milano* donne le chiffre de 600 sequins.

Page 175... *mademoiselle Chomel...* — Edition de 1824 : *Mademoiselle Ch****. Cf. *Correspondance*, édit. Paupe, II, 195. Même observation au suivant alinéa.

Page 176... *il y a six mois...* — *Ricciardo e Zoraide* avait été représenté à Naples quatre mois et *Ermione* un mois avant l'*Odoardo*.

Page 177... *homme de génie.* — Cette anecdote ne repose sur rien. Le contrat passé entre Rossini et son impresario spécifiait que la musique du nouvel opéra serait empruntée à des opéras de Rossini non encore représentés à Venise. Cf. Azevedo, *Rossini*, p. 150 sqq.

Page 182... *elle lasse bien vite.* — Beyle écrivait à Mareste le 18 juillet 1819 : « Toujours du Rossini, c'est le pâté d'anguilles. » *Correspondance*, II, 152.

Page 186... *faite exprès pour la France...* — « Vif, généreux, brillant, rapide, chevaleresque, aimant mieux

peindre peu profond que s'appesantir ; sa musique comme sa personne, est faite pour faire raffoler Paris. » Lettre à Mareste du 26 août 1818. *(Corresp.*, II, 101.)

Page 190... *quatre-vingt mille francs...* — En 1819, Stendhal écrivait de Milan à Mareste que Rossini venait de « placer cent mille francs chez Barbaglia au sept et demi pour cent par an... » *Correspondance*, II, 164.

Page 190... *pour ce grand homme...* — Colomb corrige : *pour un grand homme.*

Page 202... *gens médiocres.* — Dès 1819 Stendhal notait en marge du *Cours de littérature* de Schlegel un jugement analogue sur Rossini :

« La musique de Rossini est jolie et quelquefois belle, mais jamais sublime. Il met trop de détails, sa musique manque tout à fait de simplicité ; apparemment qu'au fond il a peur d'ennuyer. Par l'effet de cette foule de détails, il est parfaitement compris du vulgaire et fait les délices de la canaille des cœurs.

— Senti au Théâtre Rè, seul dans la loge de la Contessina le 11 décembre 1819, cela confirme pleinement ma théorie du *Beau* et du mauvais effet des détails. De sublime de Rossini, je ne connais que le Duetto d'*Armide*, surtout la partie de l'*incertitude*, mais je parierais qu'il l'a chippée à quelque auteur inconnu. Cette âme ne connaît pas l'amour tendre et triste. » (Cité par Blanchard de Forges, *Correspondant*, 1909, p. 1096).

Page 204. *Liste chronologique.* — Cette liste contient de nombreuses inexactitudes. Elle est en outre très incomplète. Pour les opéras, nous rectifions le texte de Stendhal en imprimant entre crochets tout ce qui n'est pas dans la version originale et en signalant en note les divergences importantes.

Pour les cantates et morceaux divers composés par

Rossini, la liste de Stendhal est tout à fait insuffisante. Le lecteur qui désirerait avoir des renseignements précis à ce sujet devra consulter soit le Dictionnaire musical anglais de Grove (article *Rossini*), soit l'*Encyclopédie de la Musique* publiée par Lavignac, (t. II, pp. 857-860), soit l'ouvrage monumental que le prof. Radiciotti va publier incessamment sur Rossini.

On sait que Rossini composa après 1823 encore 5 opéras : *Il viaggio a Reims*, le *Siège de Corinthe*, *Moïse*, le *Comte Ory* et *Guillaume Tell* (1829).

Page 212. *1822.* — Et non 1823 comme l'écrit Stendhal...

Page 212... *en 1815.* — Stendhal veut parler ici de l'*Inno Nazionale* composé en 1815 à Bologne pour fêter le retour de Napoléon et que Rossini fit exécuter sous sa direction au théâtre Contacavalli.

Page 213... *Mercadante...* — Stendhal, tout en trouvant ce compositeur assez « pâle », se montre indulgent envers lui. Il écrit le 13 janvier 1824 à Mareste : « J'ai dîné aujourd'hui à côté de Mercadante, tout petit jeune homme d'une figure spirituelle ; il a un style à lui ; c'est beaucoup pour un jeune homme... » (Cf. *Correspondance*, t. II, *passim*, *Promenades dans Rome*, 4 décembre 1828.

Page 213... *Caraffa...* — A la date du 20 novembre, Beyle envoie à Madame *** une brève notice sur la vie et les œuvres de Caraffa. (Cf. *Correspondance*, II, 312 sqq.) Il est très souvent question de ce compositeur dans la *Correspondance* de Stendhal. On voit que Beyle était en relations amicales avec lui, il le charge de remettre de la musique à ses amis, etc. Cf. *Correspondance*, t. II, pp. 76, 194, 315.

Page 213... *Pacini...* — Stendhal écrit à Mareste le 22 décembre 1820 : « Pacini fils, jeune et joli jeune homme de dix-huit ans, a fait ou volé un duo sublime : celui de Frédéric le Grand qui refuse à la maîtresse d'un de ses officiers la grâce dudit qui va être fusillé.

Faites-vous chanter cela par Remorini et vous pleurerez nécessairement. » — Cf. aussi, II, 112 et *passim*.

Page 213... *Meyerbeer...* — Dans une lettre du 22 décembre 1820, Stendhal juge ainsi Meyerbeer : « Meyerbeer est un homme comme Marmontel ou Lacretelle : quelque peu de talent, mais pas plus de génie que sur la main ; quand il veut mettre du chant, il prend les plus ignobles cantilènes des rues. Ce qu'il a de remarquable ce compositeur, c'est quatre-vingt mille francs de rente, sans en rabattre une obole ; il vit solitaire, travaillant quinze heures par jour à la musique... » (II, 221-222). — Cf aussi II, 197-198. Stendhal devait assez rapidement changer d'avis. Voir dans les *Notes d'un Dilettante*, l'éloge du *Crociato in Egitto* (feuilleton du 11 décembre 1824).

Page 213... *Morlacchi...* — Sur l'*Isolina*, cf. *Correspondance* de Stendhal, II, 480.

Page 215. *Utopie du théâtre italien.* — Ce chapitre semble avoir été écrit en collaboration avec le baron de Mareste. — Voir la *Préface*.

Page 216... *dans sa jeunesse.* — Au moment où Stendhal rédigeait la *Vie de Rossini* et les *Notes d'un Dilettante*, la réorganisation du Théâtre Italien préoccupait tous les amateurs de musique. En dix ans, cinq administrateurs s'étaient succédés sans parvenir à rétablir l'équilibre des recettes et des dépenses. La direction de Madame Catalani avait été désastreuse. Le 30 avril 1818, Favart avait fermé ses portes. Le gouvernement avait alors rattaché le Théâtre Italien à l'Académie de Musique. Persuis administra les deux théâtres avec le concours de Paer, Directeur de la Musique italienne et les représentations recommencèrent à Louvois le 20 mars 1819. Persuis étant mort le 22 décembre 1819, Viotti lui succéda, pour céder bientôt la place à Habeneck. Après avoir inauguré le 16 août 1822 la salle de la rue Le Peletier, Habeneck

prit possession de ses fonctions le 1er novembre 1821 et ne tarda pas à se trouver aux prises avec les pires difficultés. Le chanteur Garcia, après lui avoir suscité mille ennuis, finit par quitter l'Opéra en mars 1823. L'année suivante, Habeneck, renonçant à la lutte, se retirait. Le Comte de La Rochefoucauld était nommé administrateur et Duplantys, Directeur de l'Opéra. Ce fut sous cette administration que Rossini prit la direction du Théâtre Italien, mais la suzeraineté nominale de l'Académie de Musique sur le Théâtre Italien ne prit fin qu'en 1827 avec la direction de Laurent.

Page 229. *Schiassetti...* — La Schiassetti et la Mombelli furent engagées quelques mois plus tard. Il est souvent question d'elles dans les *Notes d'un Dilettante.*

Page 232. *Le théâtre de la Scala...* — Stendhal a souvent décrit la salle de la Scala. Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 25. — *Journal d'Italie*, p. 117.

Page 234... *théâtre de Saint-Charles...* — On trouve une longue description de la salle du San Carlo dans *Rome, Naples et Florence*, I, 380, sqq.

Page 237. Arminio *de Pavesi.* — Cf. *Correspondance*, t. II, p. 229.

Page 240... *ce grand homme.* — Sur Viganò, voir la note de la page 290.

Page 243... *va passer à Paris...* — Rossini s'arrêta trois semaines à Paris avant de s'embarquer pour Londres le 7 décembre 1823. — Il y fut accueilli triomphalement. L'Académie des Beaux-Arts l'élut par acclamation associé étranger, malgré la sourde opposition de Berton. Il fut acclamé au Théâtre italien, lorsqu'il parut à la représentation d'*Otello*, le 20 novembre.

Le 1er décembre 1823, Rossini fit parvenir au Ministère de la Maison du Roi un projet d'engagement pour l'Opéra et le Théâtre Italien (cf. Soubies, *Le Théâtre*

*italien de* 1801 *à* 1913. Paris, Fischbacher, 1913 (in-4°), pp. 28 et 29).

A peine arrivé à Londres, les pourparlers reprirent par l'intermédiaire de l'Ambassadeur de France et le 27 février 1824, Rossini signa un contrat aux termes duquel il s'engageait à composer un certain nombre d'œuvres pour l'Opéra et le Théâtre Italien. Un peu plus tard, le 26 novembre 1824, Rossini fut chargé, par décision royale, de diriger la musique et la scène du théâtre italien *(op. cit.*, p. 32). Toutefois, Duplantys demeura directeur en titre. Paer, furieux, commença par démissionner, puis consentit à rester. C'est sous la direction de Rossini que les Italiens reprirent possession de la Salle Favart le 12 novembre 1825. L'année suivante, le 17 octobre 1826, Rossini fut nommé Compositeur du Roi et Inspecteur général du chant dans les établissement royaux, ce qui ne modifia en rien sa situation aux Italiens. On trouvera à l'appendice dans les *Notes d'un dilettante*, de nombreuses allusions à la Direction des Italiens, entre 1824 et 1826. Stendhal se plaint amèrement de voir ce théâtre placé sous le contrôle de l'Opéra qui, bien entendu, n'a aucun intérêt à la prospérité de ce concurrent. Ce n'est qu'en octobre 1827, avec le Directeur Laurent, que le Théâtre Italien s'affranchit de la domination de l'Opéra.

Page 245... *des intérieurs d'églises...* — Edit. de 1824 : *les intérieurs...*

Page 246... *reproche d'exagération ?* On comprend l'admiration de Stendhal lorsqu'on feuillette les gravures reproduisant les merveilleux décors de Sanquirico. M. Auguste Rondel en possède d'admirables épreuves en couleur dans sa collection léguée à l'Etat et installée au Palais Royal. Nous en avons reproduit plusieurs dans la *Revue Musicale* du 1er décembre 1921.

Page 246... *son secret dans la tombe.* Voir plus haut la note de la page 290.

Page 248, note 1... *vous fites monter.* — Cf. Préface p. XLVIII).

Page 248... *à toute énergie...* — Ces trois mots ont été sautés dans l'édition de 1854.

Page 249... *qu'un acte d'opéra...* — Edition de 1854 : *qu'un opéra.*

Page 251... *les ballets de Viganò...* — Cf. *Rome, Naples et Florence.* I, 396, note 1.

Page 253... *le frère aîné se fait prêtre...* — Cf. *Rome, Naples et Florence,* II, 38, *Vie de Napoléon,* chap. VII, *De l'Amour,* chap. XLIX.

Page 253. *La* jettatura... — Cf. *Rome, Naples et Florence,* II, 51-52.

Page 253... *un* jettatore. — Edition de 1824 : *une jettatura.*

Page 254... *de toute cette manière d'être...* — Edit. de 1854 : *de cette manière...*

Page 255... *vers l'an* 1400... — Stendhal se trompe de deux siècles. Allegri vécut de 1580 à 1640. Il est question de ce célèbre *Miserere* dans la *Vie de Mozart.* Cf. *Vie de Haydn...,* p. 270.

Page 255... *l'air sublime de* Roméo... — L'air : *Ombra adorata, aspetta* appartient au *Romeo e Giulietta* de Zingarelli (1796). Le fameux chanteur Girolamo Crescentini passe pour l'auteur de cet air que Napoléon affectionnait.

Page 258... *aux impressions de son âme...* — Cf. *Rome, Naples et Florence,* I, 15 ; II, 121.

Page 261... *sa vanité...* — Idée chère à Stendhal. Cf. *De l'Amour,* préface, p. XI. *Chartreuse de Parme,* p. 53. *L'abbesse de Castro* (*Les Cenci*), p. 190. *Rome, Naples et Florence,* I, 161, etc...

Page 264... mourir de faim... — Cf. *Rome, Naples et Florence,* II, 160.

Page 266.. *qui se fait jour*... — Colomb corrige : *qui se serait fait jour.*

Page 267, note 1... *p.* 51,— Édit. de 1824, *page* 56. Nous avons indiqué la page de l'édition Champion correspondant à celle de l'édition originale.

Page 268... *this*... — Les éditions de 1824 et 1854 portent : *the cant which is the crying sin of this double dealing and false-speaking tune of selfish spoilers....*

La phrase exacte signifie : Le *cant* (préjugé) qui est le péché habituel de cette époque fausse et menteuse (remplie) d'égoïstes gâcheurs...

Page 268... *quelques années.* — L'*Apologie d'une pauvre personne accablée, opprimée par ses amis* fut publiée pour la première fois en 1820 dans le recueil intitulé : *Nouvelles lettres de Mlle de Lespinasse, suivies du portrait de M. de Mora et d'autres opuscules inédits du même auteur. A Paris, chez Maradan* (1 vol. in-8°). Longtemps considéré comme apocryphe, ce recueil semble pourtant bien authentique de l'avis des derniers éditeurs. Il est à noter que l'*Apologie* répond assez exactement à la description d'un de ces « petits écrits » dont Mme de Guibert regrettait de n'avoir pas gardé copie et parmi lesquels elle citait de mémoire « une Apologie de ses défauts et particulièrement de la facilité qu'on lui reprochait à se prévenir et à s'enthousiasmer... » Nous avons rétabli le texte d'après l'édition Lemerre, collection Jannet, des « Lettres de Mademoiselle de Lespinasse. »

## II. — NOTES D'UN DILETTANTE

Page 294. ... *notre Barbaja ?* — Cf. la note de la page 243. Rossini allait être nommé directeur du Théâtre Italien aux appointements de 20.000 fr. par an.

Page 294. ... *d'une famille...* — Le vicomte de La Rochefoucauld était alors administrateur général des *Théâtres royaux.*

Page 299. — *de cet opéra...* — *Giulietta e Romeo* de Zingarelli représenté pour la première fois à Milan le 30 janvier 1796.

Page 305. — *n'avoir personne...* Cette brève note n'avait pas été publiée par Colomb.

Page 310. ... *de cet opéra.* — Voir au tome I la note de la page 89 et *Vie de Rossini*, p. 113 et p. 118.

Page 325. ... *de Rossini.* — Stendhal a écrit par erreur : *de Rossini.* Il rectifiera dans le prochain feuilleton : *de Pavesi.*

Page 335. ... *se croyant seule...* — Comparer avec l'analyse de la même scène dans la *Vie de Rossini*, t. I, p. 118.

Page 337. ... *de Rossini.* — Cf. la note de la page 325.

Page 337. ... *Otello.* — Cet article a été l'objet de nombreuses coupures. Nous rétablissons le texte mutilé par Colomb.

Page 337. ... *délivrés...* — La nomination de Rossini à la direction du Théâtre Italien avait été notifiée à Duplantys le 3 décembre par le vicomte de La Rochefoucauld.

Page 342. ... TANCRÈDE. — Cet article et les suivants, à l'exception du feuilleton du 23 février 1826, sem-

blent avoir été ignorés de Colomb et n'avaient pas été réimprimés.

Page 365. ... *Rubini...* — Dans les *Etudes biographiques sur les chanteurs contemporains* (Paris 1840), les frères Escudier affirment que Rubini « est à la fois le chanteur le plus brillant et le plus expressif qui ait paru sur la scène ». Il était né en 1795 près de Bergame et avait été découvert et lancé par le fameux impresario Barbaja. Il avait épousé M^lle^ Chomel dont parle Stendhal dans la *Vie de Rossini.*

Page 373. ... *tout son éclat.* — Ce témoignage de Stendhal contredit le récit de Fétis selon lequel Madame Fodor échoua si complètement dans la *Semiramide*, « dès les premières scènes du 1^er^ acte qu'elle n'essaya pas de lutter dans le reste de la représentation et ne se fit plus entendre à Paris ». M^me^ Mainvielle-Fodor avait déjà dû quitter Paris, dont le climat ne lui convenait pas, en 1822. A Naples elle avait triomphé trois années de suite, mais de retour à Paris en décembre 1825, elle fut bientôt victime d'un enrouement chronique qui l'obligea à quitter la scène. De longs procès s'en suivirent.

Page 376. ... *Le Mercure du XIX^e^ siècle.* — Nous avons retrouvé cet article de Stendhal grâce à l'indication fournie par le billet suivant de Stendhal à H. de Latouche, publié par l'*Amateur d'Autographes* (octobre 1907, p. 278) :

Monsieur,

Vendredi à 11 h. 1/2 M. Tastu imprimeur, rue Vaugirard n° 36, recevra une page à peu près sur la *Semiramide*. J'entends la valeur d'une page imprimée.

Avec la meilleure troupe de l'Europe et de l'argent à foison, le pauvre génie qui dirige le Théatre Italien ne peut depuis trois mois donner des nouveautés, tant est grand l'effet de la bêtise. Cette idée arrangée en *style poli* se trouvera dans un grand article que je vous adresserai pour le *Mercure* du Samedi 17 Décembre. Si quelque expression pouvait cho-

quer le fameux marché de 1500 fr., je vous prierai de l'effacer.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur,

H. Beyle.

Ce jeudi à 2 heures (1825).

L'article se trouve sans signature dans le tome II du *Mercure du XIX$^e$ siècle*, page 470 (décembre 1825). Paris, Mongie l'aîné, libraire.

Page 381. ... *la Dame Blanche*... — *La Dame Blanche* venait d'être représentée pour la première fois le 10 décembre 1825.

Page 392. ... Citoyen *de Calais*... — L'académicien Buyrette, dit de Belloy, rappelait sur le titre de ses œuvres dramatiques, en 1787, sa qualité de « citoyen de Calais ».

Page 398. ... *dix-neuf à vingt ans*... — Née le 13 mai 1805, Henriette Sontag venait d'avoir vingt ans. Elle arrivait de Berlin où elle avait fait fureur dans *Euryanthe* et le *Freischütz* et où elle dut retourner à la fin de juillet 1826. Elle allait triompher de nouveau sur la scène du *Théâtre Italien* deux ans plus tard.

Page 403. ... *homme d'esprit*... — Scribe.

Page 404. Romeo e Giuletta. — Cf. note de la page 299.

Page 405. ... *aspetta*. — Cet air était le triomphe du célèbre soprano Crescentini et Napoléon se disait ému aux larmes en l'entendant.

Page 425. ... de Paris. — Cette chronique est la dernière de Stendhal. Au reste, le *Journal de Paris* allait cesser de paraître trois semaines plus tard, le 30 juin 1827. — Comme toutes les précédentes, cette chronique n'est signée que de l'initiale *M*.

---

# TABLE DES GRAVURES

# TABLE DES MATIÈRES

## DU TOME SECOND

---

### VIE DE ROSSINI (*suite*)

## NOTES D'UN DILETTANTE

APPENDICES

# TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LES DEUX VOLUMES

## TOME I



## TOME II



Abbeville. — Imprimerie F. Paillart.



ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART



